





COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME.

COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME,

AUJOURD'HUI

S. A. R. L'INFANT

D. FERDINAND,

DUC DE PARME, PLAISANCE, GUASTALLE, &c. &c. &c.

Par M. l'Abbé de CONDILLAC, *de l'Académie françoise & de celles de Berlin, de Parme & de Lyon, ancien Précepteur de S. A. R.*

TOME SECOND.



ART D'ECRIRE, DE RAISONNER, &c.



A PARME,
DE L'IMPRIMERIE ROYALE.

M. DCC. LXXV.



TABLE
DES MATIERES.



LIVRE PREMIER.

Des constructions.



CHAPITRE I.

De l'ordre des idées dans l'eſprit, quand on porte des jugements.

Quand on porte un jugement, toutes les idées qu'il renferme s'offrent en même temps à l'eſprit. Deux jugements ſont même préſents à la fois, lorſqu'on apperçoit quelque rapport entr'eux. L'eſprit peut ſe rendre capable d'appercevoir à la fois un grand nombre d'idées. Comment il y peut réuſſir. S'il n'y réuſſit pas, il s'expoſe à être faux. Ce qui caractériſe l'eſprit faux. Ce qui caractériſe l'eſprit juſte. C'eſt la liaiſon des idées qui fait toute la netteté de nos penſées. Elle fait donc auſſi toute la netteté des diſcours. Elle en fait même le caractere.

CHAPITRE II.

Comment, dans une propoſition, tous les mots ſont ſubordonnés à un ſeul.

Subordination des mots dans le diſcours.

A quoi se reconnoissent les rapports de subordination. Le nom est le premier terme d'une proposition. Construction directe & construction renversée, ou inversion. L'inversion est vicieuse pour peu qu'elle altére le rapport des mots. Ce qu'on entend par régissant & régime.

CHAPITRE III.

Des propositions simples & des propositions composées de plusieurs sujets, ou de plusieurs attributs.

Pag. 18.

Propositions simples. Proposition qui en renferme plusieurs autres.

CHAPITRE IV.

Des propositions composées par la multitude des rapports.

Pag. 20.

La multitude des rapports rend une construction vicieuse. Le même rapport peut être répété.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

cipales qui sont renfermées en une, & qui ont chacune une phrase subordonnée. Phrase subordonnée à une phrase subordonnée. Phrase enveloppée dans ses phrases subordonnées. Suite de phrases subordonnées à une principale. Il faut que le rapport de la phrase subordonnée soit toujours sensible. Exemple où il ne l'est pas assez. Un plus grand défaut c'est une suite de phrases subordonnées les unes aux autres. Quand deux propositions se lient naturellement, il ne les faut pas lier par des conjonctions. Différentes manieres dont les phrases subordonnées se lient aux principales.

CHAPITRE VIII.

De la construction des propositions incidentes.

Pag. 64.

Place des propositions incidentes. L'adjectif conjonctif ne se rapporte pas toujours au substantif qui le précede immédiatement. Regle qu'on doit se faire à ce sujet. Plusieurs propositions incidentes qui se rapportent à un même nom. Les constructions sont défectueuses lorsque plusieurs propositions sont successivement incidentes les unes aux autres.

CHAPITRE IX.

De l'arrangement des modifications exprimées par des propositions subordonnées, par des propositions incidentes, ou par tout autre tour.

Il ne suffit pas de convevoir bien pour s'énoncer clairement.

CHAPITRE X.

Des constructions elliptiques.

Pag. 95.

Il faut débarrasser le discours de tout mot, qui se supplée facilement. On sous-entend un mot qu'on ne veut pas répéter. On le sous-entend avec des modifications qu'il n'avoit pas. On sous-entend des mots qui n'ont pas été énoncés. Difficultés peu fondées des grammairiens. Regle générale.

CHAPITRE XI.

Des amphybologies.

Pag. 103.

Cause des amphybologies. Exemple. Regles pour éviter les amphybologies. Les regles particulieres varient à ce sujet. Le même pronom ne peut se rapporter au même nom, qu'au-

---

CHAPITRE DERNIER.

LIVRE SECOND.

Des différentes eſpeces de tours.

CHAPITRE I.

Des acceſſoires propres à développer une penſée.

CHAPITRE III.

Des périphrases.

Pag. 148.

Ce qu'on entend par périphrases. Une périphrase caractérise la chose dont on parle. Le choix n'en est pas indifférent. Les périphrases peuvent faire connoître le jugement que nous portons d'une chose. Précaution nécessaire lorsqu'on veut exprimer une chose par plusieurs périphrases. Occasion où la périphrase ne doit pas être préférée au terme propre. Usage des périphrases, qui sont des définitions ou des analyses.

CHAPITRE IV.

Des comparaisons.

Pag. 156.

Comment les tours figurées sont le charme du style. Avec quel discernement on les doit employer. Ce qui fait la beauté d'une comparaison. Il faut prendre garde qu'elle ne soit mal

---

CHAPITRE V.

Des oppositions & des antitheses.

CHAPITRE VI.

Des tropes.

Différence entre le nom propre & le mot propre. Comment les mots passent à une signification empruntée. La nature de tropes est de faire image. Les images doivent répandre la lumiere. Elles doivent donner à la chose le caractere qui lui est propre. Comment, du propre au figuré, un mot change de signification. Les tropes peuvent donner de la précision. Lorsqu'ils allongent le discours, ils peuvent être préférables au terme propre. Il faut substituer un trope à un trope qui ne paroît plus l'être. Comment un trope s'accommode au sujet. Comment un trope s'accommode au jugement que nous portons. Comment un trope s'accommode aux sentiments que nous éprouvons. De l'usage des méthaphores. De l'usage de l'hyperbole. De l'usage des symboles. Deux tropes qui se contrarient, rendent mal une pensée. Un seul trope la rend mal, lorsqu'il n'a pas de rapport à la chose dont on parle. Il la rend mal, lorsqu'il n'a qu'un rapport vague. Il ne faut pas changer les accessoires établis par l'usage. On peut quelquefois employer une figure, quoiqu'elle fasse une image désagréable. Un trope n'est pas à blâmer, parce qu'il est tiré de loin. Il ne l'est pas non plus, parce qu'il n'a pas encore été employé.

CHAPITRE VII.

Exemples de figures préparées. Exemples de figures soutenues. Exemples de figures mal préparées ou mal soutenues.

CHAPITRE VIII.

Deux sortes de tropes. Analogie, qui fait passer les mots par différentes acceptions. Si on ne saisit pas cette analogie, les beautés du langage échappent. C'est à l'écrivain à rendre cette analogie facile à saisir. Les mêmes figures ne réussissent pas dans toutes les langues. Source des richesses d'une langue. Avantages des tropes. Peut-on craindre de les prodiguer ?

CHAPITRE IX.

Des tours qui ſont propres aux maximes & aux principes.

Pag. 216.

Les maximes & les principes ne ſont que des réſultats. Différence entre principe & maxime. *L'expreſſion d'une maxime eſt quelquefois ſuſceptible de pluſieurs ſens. Ce défaut eſt une ſource d'abus. L'expreſſion d'un principe & d'une maxime ne ſauroit être trop ſimple.*

CHAPITRE X.

Des tours ingénieux.

Pag. 222.

Un tour ingénieux doit être ſimple. Quelquefois ce n'eſt qu'une métaphore. D'autres fois un tableau. D'autres fois une alluſion. D'autres fois une réponſe fort ſimple. D'autres fois une expreſſion ſinguliere.

CHAPITRE XI.

Des tours précieux ou recherchés.

Pag. 226.

Il y a des écrivains qui aiment à envelopper une penſée. Il y en a qui aiment les figures qui ont des acceſſoires étrangers à la choſe. Il y en a qui ſe font un ſtyle compaſſé & épigrammatique. D'autres prodiguent l'ironie.

CHAPITRE XII.

Des tours propres aux ſentiments.

Pag. 233.

Le ſentiment eſt exprimé ſuivant les différentes formes que prend le diſcours. L'expreſſion du ſentiment demande qu'on s'arrête ſur les détails. On exprime le ſentiment, en appuyant ſur les raiſons qui l'autoriſent. On exprime le ſentiment, en appuyant ſur les effets qu'il produit. L'interrogation contribue à exprimer les ſentiments qui éclatent en repro-

CHAPITRE XIII.

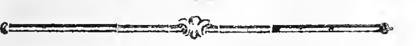
CHAPITRE XIV.

CHAPITRE XV.

Conclusion.

LIVRE TROISIEME.

Du tiſſu du diſcours.



Pag. 267.

Comment ſe forme le tiſſu du diſcours. Inconvénient à éviter. Mauvaiſes regles qu'on ſe fait.

CHAPITRE I.

Comment les phraſes doivent être conſtruites les unes pour les autres.

Pag. 270.

Le diſcours peut être mal tiſſu, quoique toutes les phraſes ſoient ſéparément bien conſtruites. Il n'y a qu'une conſtruction pour rendre chaque penſée d'un diſcours.

CHAPITRE II.

Des inconvénients qu'il faut éviter pour bien former le tissu du discours.

Les accessoires mal choisis nuisent au tissu du discours. Exemple. Il ne faut pas que les accessoires rallentissent la suite des idées principales, & y mettent du désordre. Exemple d'un discours bien tissu.

CHAPITRE III.

De la coupe des phrases.

Exemple de plusieurs idées, qui doivent former une seule période. Exemple de plusieurs idées qui doivent former plusieurs phrases. Regle générale pour les périodes. Les longues phrases sont vicieuses.

CHAPITRE IV.

Des longueurs.

LIVRE QUATRIEME.

Du caractere du style, suivant les différents genres d'ouvrages.



CHAPITRE I.

Considérations sur la méthode.

Pour dire ce qu'il faut, où il faut, & comme il faut, il est nécessaire d'embrasser son sujet tout entier. Les poëtes & les orateurs ont connu de bonne heure la méthode. Il n'en est pas de même des philosophes. Comment les poëtes se sont fait des regles. Combien les regles sont nécessaires. Les philosophes n'ont pas connu l'art de raisonner, parce qu'ils n'ont pas eu de bons modeles. La liaison des idées détermine la place & l'etendue de chaque partie d'un ouvrage. Precaution pour saisir cette liaison. Le sujet qu'on traite & la fin qu'on se propose, déterminent ce qu'on doit dire. Combien il est difficile de se borner à ce qu'on doit dire. Usage qu'on doit faire des digressions. Comment on peut obéir à la méthode sans s'y assujettir. Il y a en général trois genres d'ouvrages.

CHAPITRE II.

Du genre didactique.

Pag. 326.

Abus qu'on fait des mots. Abus qu'on fait des définitions. Usage qu'on doit faire des définitions. Abus des prefaces. Application du principe de la liaison des idées. Usage des

exemples. Usage des ornements. Le style didactique doit marquer l'intérêt, qu'on prend aux vérités qu'on enseigne. Il doit se conformer aux regles, exposées dans les livres précédents.

CHAPITRE III.

De la narration.

Pag. 336.

Les regles sont les mêmes que celles que nous avons déja exposées. Les transitions doivent être tirées du fond du sujet. Regle pour choisir les faits. Un historien devroit avoir en vue un objet principal. Il faudroit qu'il l'eût approfondi. Style des récits; des réflexions; des descriptions. Il faut peindre d'après les faits. Les loix sont les mêmes pour les romans.

CHAPITRE IV.

De l'éloquence.

Pag. 342.

L'éloquence veut de l'exagération dans le

discours & dans l'action. Elle en veut même dans les discours faits pour être lus. L'action est la principale partie de l'orateur. Un discours fait pour être prononcé, & un discours fait pour être lu, doivent être écrits avec quelques différences. L'éloquence des anciens étoit différente de la nôtre. C'est pourquoi nous n'adoptons pas l'idée qu'ils se faisoient de l'éloquence. Regles que l'orateur doit suivre.

CHAPITRE V.

Observations sur le style poëtique, &, par occasion, sur ce qui détermine le caractere propre à chaque genre de style.

Pag. 150.

La question, en quoi la poësie differe de la prose, est une des plus compliquées. La poësie a un style différent de celui de la prose, lorsqu'elle traite des sujets différents; & lorsqu'en traitant les mêmes sujets, elle a une fin différente. Comment la fin de la poësie differe en général de la fin de la prose. Elles ont quelquefois la même fin. Lorsque la poësie traite les mêmes sujets que la prose, & qu'elle a la même fin, elle doit encore avoir un style différent, parce qu'elle doit s'exprimer avec plus d'art.

Les analyses d'un côté, & les images de l'autre sont les genres les plus opposés. Entre ces deux genres sont tous ceux qu'on peut imaginer. Souvent il n'est pas possible de nous accorder sur les jugements que nous portons du style prope à chaque genre. C'est que nous nous faisons des regles différentes, suivant les habitudes que nous avons contractées. Les bons modeles dans chaque genre nous tiennent lieu de regles. L'art entre plus ou moins dans ce qu'on nomme style naturel. *On se fait une idée vague du naturel, parce qu'on est porté à prendre ce mot dans un sens absolu. Nos jugements à cet égard dépendent des dispositions où nous sommes. Ce que nous nommons* naturel, *n'est que l'art tourné en habitude. Pour déterminer le naturel propre à chaque genre de poësie, il faut observer les circonstances, qui ont concouru à former le style poëtique. L'art change, lorsqu'il fait des progrès, & lorsqu'il tombe en décadence. Notre goût éprouve les mêmes variations. Ainsi que le mot* naturel, *les mots* beau & goût *n'ont d'ordinaire qu'un sens vague. Le beau se trouve dans les derniers progrès qu'ont fait les arts. Nous nous en ferons une idée, en observant un peuple chez qui les arts ont eu leur enfance & leur décadence. Jugements que nous porterions, si nous vivions dans le premier âge*

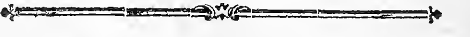
des arts. Jugements que nous porterions dans le ſecond âge. Comment, dans le ſecond âge, on ſe fait l'idée du beau. Jugements que nous portons dans le troiſieme âge. Les chef-d'œuvres du ſecond âge déterminent le naturel propre à chaque genre de ſtyle. L'accord entre le ſujet, la fin & les moyens, fait toute la beauté du ſtyle. Il ſuppoſe que les idées s'offrent dans la plus grande liaiſon. Il dépend encore de différentes aſſociations d'idées, qui déterminent le caractere propre à chaque genre. Ces aſſociations d'idées varient comme l'eſprit des grands poëtes, & rendent le ſtyle poëtique tout-à-fait arbitraire. Elles varient comme l'eſprit des peuples. Les obſervations qu'on feroit à ce ſujet, donneroient, d'une langue à l'autre, des réſultats différents. C'eſt donc une choſe ſur laquelle on ne peut point donner de regles générales. Ces aſſociations d'idées font que le ſtyle de la poëſie différoit plus pour les anciens de celui de la proſe, qu'il n'en differe pour nous. Comment le langage de fiction eſt devenu pour les Grecs le langage de la poëſie. Les peuples modernes n'ont pas pu imaginer de pareilles fictions. Ils ont adopté celles des anciens, & ils les ont cru eſſentielles à la poëſie. Des circonſtances différentes ont donné à notre poëſie un caractere différent de celui de la poëſie ancienne. Nous jugeons les poëtes avec

avec plus de sévérité, que ne faisoient les Grecs. Par conséquent les poëtes eux-mêmes se jugent aujourd'hui plus sévérement. Ils perdent les ressources que la mythologie leur offroit, & ils en cherchent d'autres dans la philosophie. La poësie italienne a un caractere différent de la poësie françoise, parce qu'elle a commencé dans des circonstances différentes. L'idée vague qu'on a eue de la poësie, a occasionné bien des préjugés. Les poëtes se forment en étudiant leur langue, plutôt qu'en étudiant les anciens. On condamne un nouveau genre de poësie, parce qu'il n'a pas été connu des anciens. C'est au génie des poëtes à déterminer le naturel propre à chaque genre. Les poëmes doivent être écrits en vers. Conclusion.

CHAPITRE VI.

Conclusion.

DISSERTATION
SUR
L'HARMONIE DU STYLE.



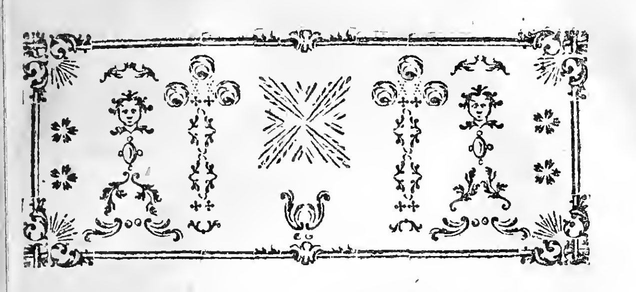
CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

De l'harmonie propre à notre langue.

FIN de la Table, *du Tom. II.*



COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME.



TRAITÉ

DE L'ART D'ECRIRE.



DEUX choſes, Monſeigneur, font toute la beauté du ſtyle : la netteté & le caractere.

Deux choſes à conſidérer dans le ſtyle : la netteté & le caractere.

La premiere demande qu'on choiſiſſe toujours les termes, qui rendent exactement les

Ce qui conſtitue la netteté

du style. idées ; qu'on dégage le discours de toute superfluité ; que le rapport des mots ne soit jamais équivoque ; & que toutes les phrases construites les unes pour les autres, marquent sensiblement la liaison & la gradation des pensées.

Ce qui constitue le caractere. Vous savez que le caractere d'un homme dépend des différentes qualités qui le modifient. C'est par-là qu'il est triste ou gai, vif ou lent, doux ou colere, &c. Or, les différents sujets que traite un écrivain, sont également susceptibles de différents caracteres, parce qu'ils sont susceptibles de différentes modifications. Mais ce n'est pas assez de leur donner le caractere qui leur est propre, il faut encore les modifier suivant les sentiments que nous devons éprouver en écrivant. Vous ne parlerez pas avec le même intérêt de la gloire & du jeu ; car vous n'avez pas & vous ne devez pas avoir une passion égale pour ces deux choses : vous n'en parlerez pas non plus avec la même indifférence. Réfléchissez donc sur vous-même, Monseigneur : comparez le langage que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui vous touchent, avec celui que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui ne vous touchent pas ; & vous remarquerez comment votre discours se mo-

difie naturellement de tous les ſentiments qui ſe paſſent en vous. Quand vous prenez vos leçons en pénitence, vous êtes triſte, je ſuis ſérieux, & les leçons ſont auſſi triſtes que vous, & auſſi ſérieuſes que moi. N'êtes-vous plus en pénitence? ces mêmes leçons deviennent un jeu: elles nous amuſent l'un & l'autre, & nous trouvons du plaiſir juſques dans les choſes qui paroîtroient faites pour nous ennuyer.

Le caractere du ſtyle doit donc ſe former de deux choſes: des qualités du ſujet qu'on traite, & des ſentiments dont un écrivain doit être affecté.

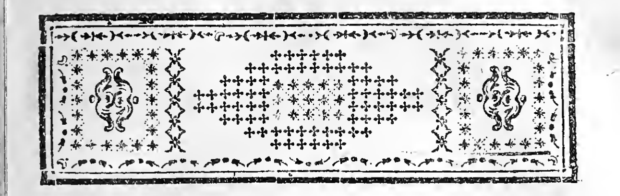
Les mêmes penſées prennent différents caracteres ſuivant les circonſtances.

Chaque penſée, conſidérée, en elle-même, peut avoir autant de caracteres, qu'elle eſt ſuſceptible de modifications différentes: il n'en eſt pas de même, lorſqu'on la conſidére comme faiſant partie d'un diſcours. C'eſt à ce qui précede, à ce qui ſuit, à l'objet qu'on a en vue, à l'intérêt qu'on y prend, & en général aux circonſtances où l'on parle, à indiquer les modifications auxquelles on doit la préférence; c'eſt au choix des termes, à celui des tours, & même à l'arrangement des mots, à exprimer ces modifications: car il n'eſt rien qui n'y puiſſe contribuer. Voilà pourquoi, dans un cas

donné, quel qu'il ſoit, il y a toujours une expreſſion qui eſt la meilleure, & qu'il faut ſavoir ſaiſir.

Nous avons donc deux choſes à conſidérer dans le diſcours : la netteté & le caractere. Nous allons rechercher ce qui eſt néceſſaire à l'une & à l'autre.





LIVRE PREMIER.



Des Conſtructions.

LA netteté du diſcours dépend ſur-tout des conſtructions, c'eſt-à-dire, de l'arrangement des mots. Mais comment connoîtrons-nous l'ordre que nous devons donner aux mots, ſi nous ne connoiſſons pas celui que les idées ſuivent, quand elles s'offrent à l'eſprit? Découvrirons-nous comment nous devons écrire, ſi nous ignorons comment nous concevons? Cette recherche vous paroîtra d'abord difficile; cependant elle ſe réduit à quelque choſe de bien ſimple. En effet, lorſque nous concevons, nous ne faiſons & ne pouvons faire que des jugements; &, ſi nous obſervons notre eſprit, lorſqu'il en fait un, nous ſaurons ce qui lui arrive, lorſqu'il en fait pluſieurs.

Pour ſavoir comment nous devons écrire, il faut ſavoir comment nous concevons.



CHAPITRE PREMIER.

De l'ordre des idées dans l'esprit, quand on porte des jugements.

Quand on porte un jugement, toutes les idées qu'il renferme, s'offrent en même temps à l'esprit.

A l'occasion des Grecs, je puis penser aux fables qu'ils ont imaginées, comme à l'occasion des fables je puis penser aux Grecs. L'ordre dans lequel ces idées naissent en moi n'a donc rien de fixe.

Mais, lorsque je dis : *les Grecs ont imaginé des fables*, ces idées ne suivent plus aucun ordre de succession : elles me sont toutes également présentes au moment que je prononce *les Grecs*. Voilà ce qu'on appelle *juger :* un jugement n'est donc que le rapport apperçu entre des idées, qui s'offrent en même temps à l'esprit.

Quand un jugement renferme un plus grand nombre d'idées, nous n'en découvrons les rapports, que parce que nous les saisissons encore

toutes ensemble. Car, pour juger, il faut comparer, & on ne compare pas des choses qu'on n'apperçoit pas en même temps. Lorsque je dis, *les Grecs ignorants ont imaginé des fables grossieres*, non-seulement j'apperçois le rapport des Grecs aux fables imaginées; mais j'apperçois encore, au même instant, le caractere d'ignorance que je donne aux Grecs, & celui de grossiéreté que je donne aux fables. Si toutes ces choses ne s'offroient pas à la fois à mon esprit, je les modifierois au hasard : il pourroit m'arriver de dire, *les Grecs éclairés ont imaginé des fables raisonnables*; & je ne saurois pourquoi je préférerois une épithete à une autre. Il est vrai que je puis d'abord avoir dit seulement, *les Grecs ont imaginé des fables*, & avoir ensuite ajouté les caracteres d'ignorance & de grossiéreté. Par-là je n'aurai achevé ce jugement qu'en deux reprises; mais enfin je ne puis m'assurer qu'il est exact dans toutes ses parties, que parce que je l'embrasse dans toute son étendue.

Deux jugements sont même présents à la fois, lorsqu'on apperçoit quelque rapport entre eux.

Je dis plus : c'est que, si votre esprit sent que deux jugements ont quelque rapport l'un avec l'autre, il faut nécessairement qu'il les saisisse tous les deux à la fois. *Les Grecs étoient trop ignorants pour ne pas imaginer des fables grossieres; & ils avoient trop d'esprit, pour ne les pas imaginer agréables.* Vous ne saisissez

l'oppoſition qui eſt entre ces idées, que parce que vous appercevez les deux jugements enſemble. Cette vérité vous ſera encore plus ſenſible, ſi vous réfléchiſſez ſur vous-même, lorſque vous faites un raiſonnement.

L'eſprit peut ſe rendre capable d'appercevoir à la fois un grand nombre d'idées.

Allons encore plus loin : conſidérons une de ces ſuites de jugements & de raiſonnements dont nous avons formé des ſyſtêmes : vous le pouvez, Monſeigneur ; car vous ſavez ce que tout le monde ſait à votre âge, comment toutes les opérations de l'entendement forment un ſyſtême, comment celles de la volonté en forment un autre, & comment les deux ſe réuniſſent en un ſeul.

C'eſt peu-à-peu que nous avons achevé ce ſyſtême : nous avons fait un jugement, & puis un autre encore. Il nous eſt arrivé ce qui arrive à un architecte qui fait un bâtiment. Il met avec ordre des pierres ſur des pierres : le bâtiment s'éleve peu-à-peu ; & lorſqu'il eſt fini, on le ſaiſit d'un coup d'œil. En effet, vous appercevez dans le mot *entendement* une certaine ſuite d'opérations, vous en appercevez une autre dans celui de *volonté*, & le ſeul mot *penſée* préſente à votre vue tout le ſyſtême des facultés de votre ame.

Il étoit très important de vous accoutumer

de bonne heure à bien ſaiſir un ſyſtême : mais ce n'eſt pas aſſez, il faut encore réfléchir ſur les moyens qui vous ont rendu capable de le ſaiſir. Car il faut que vous ſachiez comment vous en pourrez former d'autres.

Vous voyez, par l'art avec lequel nous nous ſommes conduits, qu'un ſeul mot ſuffit pour vous retracer un grand nombre d'idées. Voulez-vous ſavoir comment cela ſe fait, vous n'avez qu'à réfléchir ſur vous-même, & vous rappeller l'ordre que nous avons ſuivi.

Vous remarquerez donc une ſuite d'idées principales, que nous avons ſucceſſivement développées, & qui, partant d'un même principe, ſe réuniſſent & forment un ſeul tout. Vous remarquerez que vous avez fait une étude de la ſubordination qui eſt entre elles; que vous avez obſervé comment elles naiſſent les unes des autres; & que vous avez contracté l'habitude de les parcourir rapidement. A meſure que vous avez contracté cette habitude, votre eſprit s'eſt étendu, & il vous eſt enfin arrivé de ſaiſir l'enſemble, qui réſulte d'un grand nombre d'idées.

Comment il y peut réuſſir.

Cette conduite, vous ayant réuſſi une fois, devoit vous réuſſir toujours. Nous l'avons tenue dans tous les autres ſyſtêmes que vous

vous êtes faits, & vous en ſavez déja aſſez pour ſentir que c'eſt le ſeul moyen d'acquérir de vraies connoiſſances. En effet, il n'y a de la lumiere dans l'eſprit, qu'autant que les idées s'en prêtent mutuellement. Cette lumiere n'eſt ſenſible, que parce que les rapports qui ſont entre elles, nous frappent la vue : & ſi, pour connoître la vérité d'un jugement, il faut ſaiſir à la fois tous les rapports; il eſt encore plus néceſſaire de n'en laiſſer échapper aucun, lorſqu'on veut s'aſſurer de la vérité d'une longue ſuite de jugements. Il faut un plus grand jour pour appercevoir les objets qui ſont répandus dans une campagne, que pour appercevoir les meubles qui ſont dans votre chambre.

Mais le premier coup d'œil ne ſuffit pas pour démêler tout ce qui ſe montre à nous dans un eſpace fort étendu. Vous êtes obligé d'aller d'un objet à un autre, de les obſerver chacun en particulier; & ce n'eſt qu'après les avoir parcourus avec ordre, que vous êtes capable de diſtinguer plus de choſes à la fois. Or, vous ſuppléez à la foibleſſe de votre eſprit avec le même artifice que vous employez pour ſuppléer à la foibleſſe de votre vue; & vous n'êtes capable d'embraſſer un grand nombre d'idées, qu'après que vous les avez conſidérées chacune à part.

Vous ne ſavez peut-être pas, Monſeigneur, ce que c'eſt qu'un eſprit faux; il eſt à propos de vous l'apprendre, car vous en rencontrerez beaucoup dans le monde.

Un eſprit faux eſt un eſprit très borné : c'eſt un eſprit qui n'a pas contracté l'habitude d'embraſſer un grand nombre d'idées. Vous voyez par-là qu'il doit ſouvent en laiſſer échapper les rapports. Il ne lui ſera donc pas poſſible de s'aſſurer de la vérité de tous ſes jugements. S'il a l'ambition de faire un ſyſtême, il tombera dans l'erreur : il accumulera contradictions ſur contradictions, abſurdités ſur abſurdités. Je vous en donnerai quelque jour des exemples, & vous ſentirez combien il eſt important d'étendre votre eſprit, ſi vous ne voulez pas qu'il ſoit faux.

S'il n'y réuſſit pas, il s'expoſe à être faux.

Mais, me direz vous, j'aurai beau l'étendre, il ſera toujours borné, &, par conſéquent toujours faux.

L'eſprit n'eſt pas faux, préciſément parce qu'il eſt borné, mais par ce qu'il eſt ſi borné qu'il n'eſt pas capable d'étendre ſa vue ſur beaucoup d'idées : il ne ſe doute pas même de tous les rapports qu'il faut ſaiſir, avant de porter un jugement : il juge à la hâte, au haſard, & il ſe trompe.

Ce qui caractériſe l'eſprit faux.

Ce qui caractérise l'esprit juste.

Celui qui au contraire s'est accoutumé de bonne heure à se porter sur une suite d'idées, sent combien il est nécessaire de tout comparer pour juger de tout. Lors donc qu'il n'est pas assez étendu pour embrasser un systême, il suspend ses jugements, il observe avec ordre toutes les parties, & il ne juge que lorsqu'il est assuré que rien ne lui a échappé. Le caractere de l'esprit juste, c'est d'éviter l'erreur, en évitant de porter des jugements : il sait quand il faut juger ; l'esprit faux l'ignore & juge toujours.

C'est la liaison des idées qui fait toute la netteté de nos pensées.

Quoique plusieurs idées se présentent en même temps à vous, lorsque vous jugez, que vous raisonnez, & que vous faites un systême ; vous remarquerez qu'elles s'arrangent dans un certain ordre. Il y a une subordination qui les lie les unes aux autres. Or, plus cette liaison est grande, plus elle est sensible, plus aussi vous concevez avec netteté & avec étendue. Détruisez cet ordre, la lumiere se dissipe, vous n'appercevez plus que quelques foibles lueurs.

Elle fait donc aussi toute la netteté des discours.

Puisque cette liaison vous est si nécessaire pour concevoir vos propres idées, vous comprenez combien il est nécessaire de la conserver dans les discours. Le langage doit donc exprimer sensiblement cet ordre, cette subor-

dination, cette liaiſon. Par conſéquent le principe que vous devez vous faire en écrivant, eſt de vous conformer toujours à la plus grande liaiſon des idées : les différentes applications que nous ferons de ce principe, vous apprendront tout le ſecret de l'art d'écrire.

Elle en fait même le caractere.

Je puis même déja vous faire entrevoir comment ce principe donnera au ſtyle différents caracteres. Si nous réfléchiſſons ſur nous-mêmes, nous remarquerons que nos idées ſe préſentent dans un ordre qui change ſuivant les ſentiments dont nous ſommes affectés Telle dans une occaſion nous frappe vivement, qui ſe fait à peine appercevoir dans une autre. De-là naiſſent autant de manieres de concevoir une même choſe, que nous éprouvons ſucceſſivement d'eſpeces de paſſions. Vous comprenez donc que, ſi nous conſervons cet ordre dans le diſcours, nous communiquerons nos ſentiments en communiquant nos idées.

Je ne ſais ſi le principe que j'établis pour l'art d'écrire, ſouffre des exceptions; mais je n'ai pu encore en découvrir.





CHAPITRE II.

Comment dans une propoſition, tous le mots ſont ſubordonnés à un ſeul.

Subordination des mots dans le diſcours.

DANS cette phraſe, *un prince éclairé eſt perſuadé que tous les hommes ſont égaux, & qu'il ne ſe met au-deſſus d'eux, qu'en donnant l'exemple des vertus* : *éclairé* eſt ſubordonné à *prince* ; *eſt perſuadé* à *prince éclairé* ; *que tous les hommes ſont égaux, & qu'il ne ſe met au-deſſus d'eux*, à *perſuadé* ; & *qu'en leur donnant l'exemple des vertus*, à *ne ſe met au-deſſus d'eux*.

Le propre des mots ſubordonnés eſt de modifier les autres, ſoit en les déterminant, ſoit en les expliquant. *Eclairé* modifie *prince*, parce qu'il le détermine à une claſſe moins générale ; & tout le reſte de la phraſe modifie *prince éclairé*, parce qu'il explique l'idée qu'on s'en fait. Vous remarquerez auſſi, que tous les mots des propoſitions particulieres ſont ſubordonnés les

uns aux autres, dans le même ordre, dans lequel ils sont ici placés.

Ces rapports de subordination se reconnoissent à différents signes : au genre & au nombre, *prince éclairé*, *princesses éclairées*; à la place que les mots occupent, comme vous le voyez dans tout le tissu de cette phrase; aux conjonctions, vous en avez deux dans cet exemple, *que*, *&*; aux prépositions, il y en a aussi deux, *de* & *à*.

A quoi se reconnoissent les rapports de subordination.

Le nom est proprement le premier terme de la proposition, puisque c'est à lui que tous les autres se rapportent. Lorsque je dis, *courageux soldat*, on voit bien qu'au moment où je prononce *courageux*, je pense à un nom que j'ai dessein de modifier. *Soldat*, quoique énoncé le second, est donc le premier dans l'ordre des idées, & *courageux* est un mot subordonné.

Le nom est le premier terme d'une proposition.

Delà naissent deux sortes de constructions : l'une qui suit la subordination des mots, & que nous avons nommée *construction directe*; l'autre qui s'en écarte, & que nous avons nommée *construction renversée* ou *inversion*. *Soldat courageux* est une construction directe, & *courageux soldat* est une inversion.

Construction directe & construction renversée, ou inversion.

Il ne faut jamais faire d'inversion lorsque le rapport des mots doit être marqué par la place

L'inversion est vicieuse

pour peu qu'elle altére le rapport des mots.

qu'ils occupent. *J'aurois à rendre compte de mille autres ſecrets*, voilà une conſtruction directe: on peut la renverſer, & dire, *de mille autres ſecrets j'aurois à rendre compte*, parce que le rapport de *compte* à *mille autres ſecrets*, eſt ſuffiſamment marqué par la prépoſition *de*: mais le rapport de *compte à rendre*, ne doit être marqué que par la place; & par conſéquent ce ſeroit mal de dire *de mille autres ſecrets j'aurois compte à vous rendre.* On dira, *j'aurois des comptes à rendre*, ou *j'aurois à rendre des comptes*, & ces deux conſtructions ſont mêmes directes; car on dit également *j'ai des comptes*, *je rends des comptes* : mais on ne dit pas *j'ai compte*, comme on dit *je rends compte.*

Quelquefois une conſtruction directe commence par un mot ſubordonné; c'eſt qu'alors le nom eſt ſouſentendu. *Des ſavants penſent*; *ſavants* eſt ſubordonné, puiſqu'il eſt précédé de la prépoſition *des*, & le mot ſouſentendu eſt *une partie*, ou *quelques-uns.*

Ce qu'on entend par *régiſſant* & *régime.*

On diſtingue les mots en régiſſants & en régimes. Le régiſſant eſt celui qui détermine le genre, le nombre, la place ou la prépoſition qui doit précéder un mot ſubordonné; le régime eſt celui qui ne prend tel genre, tel nombre, telle place ou telle prépoſition, que parce qu'il

qu'il eſt ſubordonné à un autre. *Eclairé* eſt régi par *prince*, *eſt perſuadé* eſt le régime de *prince éclairé*; ainſi du reſte. Je parle de ces mots, parce que les grammairiens en font un grand uſage : je crois cependant que nous nous en ſervirons peu. Ils ſont plus néceſſaires dans la grammaire latine, que dans la grammaire françoiſe.





CHAPITRE III.

Des propoſitions ſimples & des propoſitions compoſées de pluſieurs ſujets, ou de pluſieurs attributs.

Propoſitions ſimples.

Vous êtes heureux, *vous liſez*, ſont des exemples de propoſitions ſimples. Vous voyez que ces propoſitions ne ſont compoſées que d'un nom, du verbe *être* & d'un adjectif, ou ſimplement d'un nom & d'un verbe équivalent à un adjectif précédé du verbe *être*. *Vous liſez*, eſt la même choſe que *vous êtes liſant*, qui ne ſe dit pas.

Des deux termes que l'on compare dans une propoſition, l'un s'appelle *ſujet*, & l'autre *attribut*.

Propoſition qui en renferme pluſieurs autres.

On peut comparer pluſieurs ſujets avec un même attribut, pluſieurs attributs avec un même ſujet, ou tout-à-la fois pluſieurs ſujets &

plusieurs attributs. Et dans tous ces cas, on a une proposition composée de plusieurs autres.

La construction de ces sortes de propositions ne souffre point de difficultés. Lorsque Boileau peint la mollesse par ce vers :

Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort;

il renferme quatre attributs dans une poposition, & il les présente dans la gradation qui les lie davantage. L'ordre des mots est donc alors déterminé par la gradation des idées, & on n'a pas à choisir entre deux constructions.

Si la gradation n'a pas lieu, les idées seront également liées, quel que soit l'ordre qu'on leur donne. En pareil cas, les constructions seront donc arbitraires : il suffira de consulter l'oreille.

Il seroit inutile de multiplier ici les exemples : ces sortes de phrases ne souffrent point de difficultés.





CHAPITRE IV.

Des propositions composées par la multitude des rapports.

La multitude des rapports rend une construction vicieuse.

Un verbe peut avoir rapport à un objet ; *j'envoie ce livre :* à un terme, *à votre ami :* à un motif, ou à une fin, *pour lui faire plaisir :* à une circonstance, *dans sa nouveauté* : à un moyen, *par une commodité.*

Il semble d'abord qu'il suffiroit d'ajouter toutes ces choses les unes aux autres : cependant le plus médiocre écrivain ne se permettroit pas cette phrase, *j'envoie ce livre à votre ami, pour lui faire plaisir, dans sa nouveauté, par une commodité.* Or, quelle est cette loi à laquelle nous obéissons, lors même que nous ne la connoissons pas ?

Pour découvrir la raison de ce qui est mal, le moyen le plus simple & le plus sûr, c'est de chercher la raison de ce qui est bien.

Premierement le même rapport a beau être répété, il est certain que la phrase n'en sera pas moins correcte. Par exemple : *vous ne connoissez pas l'ennui qui dévore les grands, l'obsession où ils sont de cette multitude de valets dont ils ne peuvent se passer, l'inquiétude qui les porte à changer de lieu sans en trouver un qui leur plaise, la peine qu'ils ont à remplir leur journée, & la tristesse qui les suit jusques sur le trône.*

Le même rapport peut être répété.

Lettres de M. de Maintenon.

Vous voyez dans cette phrase autant de fois le même rapport que le verbe *connoissez* a d'objets différents. En pareil cas, ou il y a quelque gradation entre les idées, ou il n'y en a point. S'il y en a une, vous devez vous assujettir à l'ordre qu'elle vous indique ; s'il n'y en a point, vous pouvez les disposer comme il vous plaît, ou vous n'avez du moins que l'oreille à consulter.

Les Romains savoient profiter admirablement de tout ce qu'ils voyoient dans les autres peuples de commode pour les campements, pour les ordres de bataille, pour le genre même des armes, en un mot, pour faciliter tant l'attaque que la défense.

Bossuet.

Voilà un exemple où un adjectif, *commode*, a rapport à plusieurs fins indiquées par la

prépoſition *pour* : que ce ſoit un verbe, ou un adjectif, & quelque ſoit le rapport, pourvu qu'il ſoit toujours le même, il eſt évident que la conſtruction ne ſouffre point de difficulté.

La gradation des idées étoit *le genre des armes, les campements, & les ordres de bataille* : mais Boſſuet a fait un renverſement ; parce qu'il a voulu faire ſentir juſqu'où les Romains portoient l'attention qu'il leur attribue ; c'eſt à quoi contribue encore l'adjectif *même*.

Dans quel ordre les rapports ſe lient au verbe.

Comme il y a une gradation entre les rapports de même eſpece, il y en a une également entre les rapports d'eſpece différente. Le verbe eſt plus lié à ſon objet qu'à ſon terme, & à ſon terme qu'à une circonſtance.

Si, par exemple, je m'interromps après avoir dit, *j'envoie* . . . on ne me demandera pas d'abord *à qui* ni *où*, à moins qu'on ne fût d'ailleurs ce que j'ai deſſein d'envoyer : on demandera *quoi* ? ſi j'ajoute *un livre*, la premier queſtion ne ſera pas *pourquoi*, ni *par quelle occaſion*, mais plutôt *à qui*.

Vous voyez par là que ce qu'il y a de plus lié au verbe, c'eſt l'objet, & qu'après l'objet

c'eſt le terme. Il ſera donc mieux de dire *j'envoie ce livre à votre ami*, que de dire, *j'envoie à votre ami ce livre.*

Idées néceſſaires aux ſens de la phraſe, idées ſur-ajoutées.

Vous remarquerez que le ſens de cette phraſe, pour être fini, doit renfermer un objet & un terme; & qu'il n'eſt pas néceſſaire qu'il renferme les circonſtances, le moyen, la fin, ou le motif. Or, j'appelle *néceſſaires* toutes les idées ſans leſquelles le ſens ne ſauroit être terminé; & j'appelle *ſur-ajoutées* les circonſtances, le moyen, la fin, le motif, toutes les idées, en un mot, qu'on ajoute à un ſens déja fini.

Puiſque le ſens eſt terminé indépendamment des idées ſur-ajoutées, il eſt évident que lorſqu'aucune n'eſt énoncée, le verbe ne porte pas à faire des queſtions ſur l'une plutôt que ſur l'autre. Elles n'y ſont pas liées eſſentiellement. Si l'on fait des queſtions, ce ſera uniquement par un eſprit de curioſité, & elles pourront avoir pour objet les circonſtances, plutôt que les moyens; les moyens plutôt que la fin, & réciproquement.

Une conſtruction peut être terminée par une idée ſur-ajoutée.

Je puis ajouter une circonſtance à la phraſe donnée pour exemple. *J'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté.* Cette circonſtance *dans ſa nouveauté*, n'altere point la liaiſon des idées,

elle eſt à ſa place, & la conſtruction eſt bien faite.

Je puis encore ſubſtituer à la circonſtance la fin ou le moyen, & je dirai également bien, *j'envoie ce livre à votre ami pour lui faire plaiſir : j'envoie ce livre à votre ami par une commodité.*

Elle ne doit pas être terminée par pluſieurs.

Mais ſi je veux raſſembler les circonſtances, les moyens & la fin, je n'ai pas de raiſon pour commencer par l'une de ces idées, plutôt que par l'autre; voilà pourquoi la conſtruction devient choquante : chacune d'elles a le même droit de précéder, & la derniere paroît hors de ſa place. Lors donc que je dis, *j'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté, pour lui faire plaiſir, par une commodité*; ces idées, *pour lui faire plaiſir, par une commodité*, terminent mal la phraſe; parce qu'elles ſont trop ſéparées du verbe auquel ſeul elles ſe rapportent, & que d'ailleurs elles ne ſont pas liées entre elles.

La multitude des rapports n'eſt donc un défaut, que parce qu'elle altere la liaiſon des idées; & cette altération commence, lorſqu'à l'objet & au terme on ajoute encore deux rapports. La regle générale eſt donc,

que le verbe n'ait jamais que trois rapports après lui.

Je dis *après lui*, car le ſens étant fini indépendamment des idées ſur-ajoutées, le verbe ne leur marque point de place : il n'eſt pas plus lié aux unes qu'aux autres, & elles peuvent commencer ou terminer la phraſe.

Les idées ſur-ajoutées n'ont pas de place marquée.

Par le moyen de ces tranſpoſitions, on peut faire entrer dans la même phraſe un rapport de plus. On dira donc : *pour faire plaiſir à votre ami, je lui envoie ce livre dans ſa nouveauté*; & cette conſtruction eſt mieux que *j'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté pour lui faire plaiſir.*

On en peut conſtruire deux dans une phraſe, ſi on en tranſpoſe une au commencement.

Quand nous commençons la premiere conſtruction, l'idée ſur-ajoutée, *pour faire plaiſir*, *&c.* attire notre attention, & nous fait attendre le verbe auquel elle eſt ſubordonnée. Auſſitôt donc que nous liſons *j'envoie*, nous l'y lions naturellement.

Il n'en eſt pas de même de la ſeconde conſtruction. Au contraire, quand nous arrivons au mot *nouveauté*, nous n'attendons plus rien. Le ſens portera bien à lier encore *pour lui faire*

plaisir à *j'envoie* : mais la liaison ne se fera pas si naturellement.

Il faut qu'une phrase paroisse faite d'un seul jet ; il ne faut pas qu'on paroisse y revenir à plusieurs reprises. Or, quand on ajoute à la fin plusieurs idées à un sens d'ailleurs fini, il semble qu'on a oublié ce qu'on veut dire, & qu'on est obligé d'y revenir à plusieurs fois.

La regle est donc qu'on peut faire entrer dans une phrase autant d'idées sur-ajoutées qu'on veut, lorsqu'elles ont toutes le même rapport avec le verbe : mais si elles ont des rapports différents, on n'en peut faire entrer qu'une, lorsqu'on n'en met point au commencement ; & on en peut faire entrer deux, lorsqu'on en met une au commencement & une à la fin.

N'imaginez pas cependant qu'on soit toujours libre de changer la place des idées sur-ajoutées. Lorsque Pelisson, croyant louer Louis XIV, dit, *le roi reçut fierement les députés de Tournay, pour avoir osé tenir en sa présence*, vous sentez qu'on ne peut rien transposer. Mais s'il avoit d'abord été question du roi & de ces députés, on auroit pu dire également, *le roi les reçut fierement, pour avoir osé tenir en sa pré-*

ſence, ou, *pour avoir oſé tenir en ſa préſence, le roi les reçut fierement.*

Vous devez encore éviter les tranſpoſitions, lorſqu'il en peut naître quelque équivoque. Qoique vous puiſſiez dire, *par la voie des expériences la philoſophie fait des progrès*; vous ne direz pas, *ce n'eſt pas en imaginant qu'on decouvre la vérité*; *par la voie des expériences la philoſophie fait des progrès*. Car *par la voie des expériences* ſe rapporteroit à ce qui précéde, comme à ce qui ſuit.

Il ne faut pas que cette tranſpoſition puiſſe faire équivoque.

Le terme n'a pas une place auſſi fixe que l'objet, & l'on peut ſouvent le tranſpoſer. *Aux yeux de l'ignorance tout eſt prodige, ou tout eſt naturel.*

Le terme peut être une idée ſur-ajoutée, & une circonſtance peut être une idée néceſſaire.

Tout eſt prodige, tout eſt naturel, fait un ſens fini, & cela vous montre que le terme peut être au nombre des idées ſur-ajoutées. Les circonſtances peuvent à leur tour devenir des idées néceſſaires : je vous fais voir cette remarque, afin que vous vous accoutumiez à juger des choſes par les ſens. Voici un exemple que je tire de Boſſuet.

Près du déluge ſe rangent le décroiſſement de la vie humaine, le changement dans le vivre, &

une nouvelle nourriture ſubſtituée aux fruits de la terre; quelques préceptes donnés à Noé de vive voix, ſeulement, la confuſion des langues arrivée à la tour de Babel, &c.

Près du déluge eſt une circonſtance abſolument néceſſaire pour terminer le ſens du verbe *ſe rangent*. Remarquez que Boſſuet n'a pas ſuivi l'ordre direct, parce qu'il l'a trouvé moins propre à lier les idées. En effet, l'eſprit eût été ſuſpendu par l'énumération de cette multitude de ſujets, & la liaiſon n'eût été formée qu'à la fin de la phraſe; au lieu que dans la conſtruction qu'il a choiſie, chaque nom ſe lie au verbe, à meſure qu'il eſt prononcé.

Avec un peu de réflexion, vous ſentirez facilement les occaſions où vous pouvez à votre choix vous permettre l'ordre direct ou l'ordre renverſé. Vous direz donc également: *le rouge, l'orangé, le jaune, le verd, le bleu, l'indigo, le violet entrent dans la compoſition de chaque faiſceau de lumiere*, ou, *dans la compoſition de chaque faiſceau de lumiere entrent le rouge, l'orangé, &c.*

Au reſte, quand je donne deux conſtructions pour bonnes, c'eſt que je conſidére une phraſe comme iſolée. Vous verrez que dans la ſuite

d'un discours, le choix n'est jamais indifférent.

Nous avons vu que l'objet doit suivre le verbe & précéder le terme, & cela est vrai toutes les fois que l'objet & le terme ne sont pas plus composés l'un que l'autre. Mais si l'objet est plus composé, le principe de la liaison des idées veut que le terme précéde l'objet.

Comment le terme & l'objet se construisent avec le verbe.

Vous direz fort bien avec Madame de Maintenon : *M. de Catinat fait son métier ; mais il ne connoît pas Dieu. Le roi n'aime pas à confier ses affaires à des gens sans dévotion.* Ce tour est mieux que *le roi n'aime pas à confier à des gens sans dévotion ses affaires.* Mais si vous disiez : *M. de Catinat ne connoît pas Dieu, le roi ne confie pas le commandement de ses armées à des incrédules*, ce tour ne seroit pas le meilleur, quoique les idées y suivent le même ordre que dans le premier exemple. Il seroit mieux de transposer le terme avant l'objet & de dire : *le roi ne confie pas à des incrédules le commandement de ses armées.* La raison de cette transposition, c'est que le terme est trop éloigné du verbe, lorsqu'il en est séparé par un objet exprimé en beaucoup plus de mots. Mais s'il étoit lui-même à peu-près aussi composé, il faudroit lui faire reprendre sa place, & préférer ce tour :

le roi ne confie pas le commandement de ses armées à des hommes qui sont sans religion, à celui-ci, *le roi ne confie pas à des hommes qui sont sans religion le commandement de ses armées.* Lorsqu'il faut que le terme ou l'objet soit séparé du verbe par plusieurs mots, c'est par le terme qu'on doit finir ; parce que par sa nature il est moins lié au verbe. C'est ainsi que suivant les circonstances les mêmes idées s'arrangent différemment.





CHAPITRE V.

Des propoſitions compoſées par différentes modifications.

LES propoſitions n'ont que trois termes qu'on puiſſe modifier : le nom, le verbe & l'attribut. Quoique l'arrangement de ces modifications ſoit aiſé, il faut l'étudier avec ſoin, afin d'apprendre à ſurmonter les difficultés, lorſque nous voudrons ajouter des modifications aux termes d'une propoſition déja fort compoſée. Toutes les fois que vous voudrez vous rendre raiſon d'une choſe un peu compliquée, ſouvenez vous, Monſeigneur, de commencer toujours par obſerver dans le même genre les choſes qui ſeront plus ſimples.

Pour mieux juger des choſes compoſées, il en faut obſerver de plus ſimples.

Les modifications ſont ou des adjectifs, ou des adverbes, ou des ſubſtantifs précédés d'une prépoſition, ou d'autres propoſitions, ou tout

cela enſemble. Nous allons traiter ſucceſſivement des modifications du nom, de celles du verbe & de celles de l'attribut.



DES MODIFICATIONS DU NOM.

Place de l'adjectif qui modifie un nom.

QUAND la modification eſt un adjectif, la liaiſon eſt égale quelque arrangement qu'on ſuive. *Cet heureux mortel, ce mortel heureux.* Mais l'uſage ne laiſſe pas toujours la liberté de mettre à notre choix l'adjectif avant ou après le nom; & il ne paroît pas ſuivre en cela de loi bien fixe.

Place du ſubſtantif précédé d'une prépoſition.

Si le nom eſt modifié par un ſubſtantif, précédé d'une prépoſition, ou ce ſubſtantif eſt pris d'une maniere vague, ou il a un ſens déterminé. Dans le premier cas, l'uſage ne permet qu'une ſeule conſtruction : *l'homme de fortune a preſque toujours des revers à craindre*; on ne dira jamais *de fortune l'homme.* Dans le ſecond cas, on a le choix entre deux conſtructions. On peut dire : *enfin les revers de la fortune ſont à craindre*; & *de la fortune enfin les revers ſont à craindre. De la fortune* eſt

eſt une idée déterminée, ſur laquelle l'eſprit s'arrête, il attend le nom qu'elle modifie & il lie l'un à l'autre. Il ne lui eſt pas ſi naturel de ſe fixer d'abord ſur une idée vague : c'eſt pourquoi l'on ne peut pas dire *de fortune l'homme.*

Vous remarquerez que la tranſpoſition du ſubſtantif avant le nom qu'il modifie, demande qu'ils ſoient ſéparés l'un de l'autre par quelque choſe ; & cela ne nuit pas à la liaiſon des idées. Car s'il y a des cas où les idées ne ſont liées qu'autant que les mots ſe ſuivent immédiatement, il y en a d'autres où la conſtruction écarte les idées pour en rendre la liaiſon plus ſenſible. Tout l'artifice conſiſte à préſenter d'abord l'idée qui dans l'ordre direct devroit être la derniere : l'eſprit la fixe, & la lie lui-même à celle dont elle a été ſéparée, & qu'elle lui a fait attendre. Quand on lit *de la fortune*, on attend le nom que ce ſubſtantif détermine, & auſſitôt qu'on lit *les revers*, la liaiſon eſt faite. Or, la liaiſon eſt la même, ſoit que la conſtruction rapproche elle-même les idées en rapprochant les mots ; ſoit qu'elle écarte les mots avec cet art qui engage l'eſprit à rapprocher lui-même les idées. Ces deux conſtructions ont chacune des avantages, & elles ſont tour à tour préférables l'une à l'autre. L'ordre direct eſt le point fixe, que vous ne

devez jamais perdre de vue. Vos constructions peuvent s'en écarter ; mais il faut qu'elles puissent y revenir sans effort, autrement elles seront obscures ou du moins embarrassées : *de la fortune enfin les revers sont à craindre*, ne s'entend que parce que l'esprit rétablit naturellement l'ordre direct.

Un excellent fruit d'Italie ; *un fruit excellent d'Italie* : voilà un nom, *fruit*, modifié par un adjectif *excellent*, & par un substantif indéterminé précédé d'une préposition, *d'Italie*. Vous avez ici deux constructions, parce qu'*excellent* peut avoir deux places différentes. Dans la premiere cependant, *fruit* se lie mieux avec ses modifications : aussi est elle préférable. Avec l'adjectif *bon* vous n'auriez absolument qu'une construction, parce qu'on ne dit pas *fruit bon*.

Lorsque le substantif est déterminé, les transpositions donnent lieu à plusieurs constructions.

Si le substantif qui modifie étoit déterminé, vous auriez quelquefois quatre constructions & d'autres fois deux. Quatre : *la victoire sanglante de Fontenoi* ; *la sanglante victoire de Fontenoi* ; *de Fontenoi la victoire sanglante* ; *de Fontenoi la sanglante victoire*. Deux : *les attirails assujettissants de la grandeur* ; *de la grandeur les attirails assujettissants*. Il ne seroit pas bien de dire, *les assujettissants attirails*. Chacune de ces constructions a son usage ;

c'eſt ce qui vous ſera expliqué dans la ſuite. Je vous prie ſeulement de vous ſouvenir qu'on ne les emploie pas indifféremment.

Vous pouvez encore conſtruire de quatre manieres différentes *les revers dangereux de la fortune*, & de deux ſeulement *les coups incertains de la fortune*. Mais il eſt inutile de multiplier les exemples. On dira *l'ambitieux*, *l'intrépide*, *le téméraire roi de Suede*, & *le roi de Suede ambitieux*, *intrépide*, *téméraire* ; & on ne dira jamais *le roi ambitieux*, *intrépide*, *téméraire de Suede*. *De Suede* eſt un ſubſtantif pris vaguement, & qui, par conſéquent, ne doit pas être ſéparé du nom qu'il modifie.

Si vous vouliez n'employer qu'une ſeule épithete, vous ne pourriez la tranſpoſer après ce ſubſtantif, que dans le cas où elle feroit accompagnée de quelque circonſtance, & renfermée dans une parentheſe. Vous ne direz pas *le roi de Suede téméraire entreprit* ; quoique vous puiſſiez dire, *le roi de Suede*, *téméraire en cette occaſion*, *entreprit*. Alors *téméraire* eſt bien en cette place ; parce qu'il doit ſe lier à la circonſtance, exprimée par ces mots *en cette occaſion* : vous pourriez dire auſſi, *téméraire en cette occaſion*, *le roi*, &c.

Il faut toujours prendre garde que les tranſpoſitions ne donnent pas lieu à des équivoques : ne dites donc pas, *peintures des mœurs vives & brillantes ;* car d'un côté on verroit que vous voulez que les épithetes modifient *peintures*, & de l'autre elles paroîtroient modifier *mœurs*.

On peut encore remarquer qu'il doit y avoir une certaine proportion entre les parties d'une phraſe. Si cette proportion n'y étoit pas, l'oreille en ſeroit bleſſée ; & tout ce qui l'offenſe cauſe une diſtraction, qui ne permet pas à l'eſprit de ſaiſir également la liaiſon des idées. Ne dites donc pas : *on trouve dans la Bruyere des peintures vives, brillantes & vraies des mœurs.* Il ſeroit mieux de retrancher quelque choſe d'un côté & d'ajouter de l'autre, en diſant : *on trouve dans la Bruyere des peintures vives & brillantes des mœurs de ſon ſiecle.* En général, il ne faut pas multiplier les épithetes ſans néceſſité : car tout mot qui n'eſt pas néceſſaire, nuit à la liaiſon.

Au reſte ſans compter les épithetes, il ſuffit d'avoir l'eſprit juſte pour diſcerner les conſtructions qui altérent la liaiſon des idées : il ſeroit ridicule de s'aſſujettir à compter les mots.

Si la modification eſt une propoſition, elle ſe joint au nom par le moyen des adjectifs conjonctifs, *qui*, *que*, *dont*, &c. précédés quelquefois d'une prépoſition. *L'homme qui m'a parlé de vous, que vous connoiſſez, à qui vous avez obligation.*

Des conſtructions lorſque la modification eſt une propoſition,

Ces propoſitions incidentes doivent toujours ſuivre immédiatement le nom, lorſqu'elles en ſont les ſeules modifications. S'il y en a pluſieurs, il faut les diſpoſer dans la gradation des idées. *Turenne qui attaqua les troupes de l'empire avec une armée bien inférieure, qui les défit dans pluſieurs combats conſécutifs, & qui mit nos frontieres à l'abri de toute inſulte.*

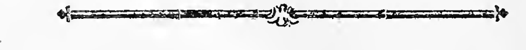
Si la modification eſt tout-à-la fois formée par des adjectifs, des ſubſtantifs & des propoſitions; les adjectifs, & les ſubſtantifs ſe conſtruiſent comme nous l'avons remarqué, & les propoſitions incidentes ne viennent jamais qu'après. *La ſanglante victoire de Fontenoi, ſur laquelle M. de Voltaire a fait un poëme.* Vous voyez par-là que les modifications qui tiennent le plus au nom, ſont celles qui ſont exprimées par un adjectif ou par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition; qu'il eſt de la nature de l'adjectif conjonctif d'être toujours entre les idées qu'il lie enſemble,

& lorſqu'elle eſt tout-à-la fois une propoſition, un adjectif & un ſubſtantif.

& que, par conséquent, les propositions incidentes ne sauroient être transposées.



DES MODIFICATIONS DE L'ATTRIBUT.



QUAND l'attribut est un adjectif, il peut être modifié par un adverbe ou par un substantif précédé d'une préposition.

Place des modifications de l'attribut, lorsqu'elles sont des adverbes.

Les adverbes de quantité doivent toujours précéder l'adjectif, *les phénomenes sont* plus communs, *depuis que les observateurs sont* moins rares. Ceux de maniere peuvent le précéder ou le suivre, comme l'usage vous l'apprendra. *Il est* ouvertement *ambitieux*, *il est ambitieux* ouvertement.

Si les substantifs précédés d'une préposition sont l'équivalent d'un adverbe, ils doivent être placés après l'adjectif, *il est économe sans avarice*, *il est courageux avec prudence*.

Lorsqu'elles sont des subs-

Ces expressions *sans avarice*, *avec prudence* marquent la maniere dont on est économe ou

courageux. Mais si les substantifs, précédés d'une préposition, indiquoient moins la maniere que le rapport au terme, à la cause ou à quelques circonstances, alors les transpositions auront lieu ou n'auront pas lieu suivant les cas.

tantifs précédés d'une préposition.

Exemples où les transpositions n'ont pas lieu. *La tige des plantes est toujours perpendiculaire à l'horison. Un prince n'est grand que par les connoissances & les vertus. On est bien inférieur aux autres, quand on ne leur est supérieur que par la naissance.*

Cas où on ne peut les transposer.

Dans ces exemples aucun des noms précédés d'une préposition ne sauroit changer de place.

Vous savez que l'adjectif & le verbe sont quelquefois renfermés dans un seul mot. En pareil cas rien n'est si commun que des exemples où les transpositions ne sont pas permises. En voici quelques uns.

J'aime mieux commander à ceux qui possédent de l'or, que d'en posséder moi-même, disoit Fabricius aux ambassadeurs de Pyrrhus. *Les loix que suit la lumiere lorsqu'elle passe d'un milieu dans un autre, ont eté découvertes par les philosophes modernes. Si vous perdez*

vos enſeignes, diſoit Henri le Grand, *ne perdez point de vue mon panache blanc, vous le trouverez toujours au chemin de l'honneur & de la victoire.*

Cas où on peut les tranſpoſer.

Exemples où la tranſpoſition peut ſe faire. *Aux yeux des flatteurs vous êtes charmant; mais aux yeux de votre gouverneur & de votre précepteur l'êtes vous? Pour votre âge vous êtes bien peu avancé. Avec de l'attention on ſe corrige de ſes mauvaiſes habitudes, avec de l'application on en acquiert de bonnes.* On pourroit également dire : *vous êtes charmant aux yeux des flatteurs; mais l'êtes vous aux yeux, &c.*

Après Saül paroît David; David paroît après Saül : dans ces deux conſtructions les idées ſont également liées, car l'une n'eſt que le renverſement de l'autre, Mais *David après Saül paroît : après Saül David paroît*, la liaiſon n'eſt pas ſi grande.

Si nous ajoutons *ſur le trône*, voici les conſtructions, où les mots ſe ſuivront dans la plus grande liaiſon. *Après Saül David paroît ſur le trône : ſur le trône David paroît après Saül.*

La liaiſon ne feroit plus ſi ſenſible ſi l'on

difoit : *David paroît après Saül fur le trône* : car fur le trône eft une circonftance qui ne doit faire qu'une idée avec le verbe *paroît*.

Si le nom eft accompagné de plufieurs modifications, on ne pourra fe permettre qu'une feule conftruction.

Aprés Saül paroît un David, cet admirable berger, vainqueur du fier Goliath, & de tous les ennemis du peuple de Dieu : grand roi, grand conquérant, grand prophete, digne de chanter les merveilles de la toute puiffance divine, homme enfin felon le cœur de Dieu, & qui par fa pénitence a fait même tourner fon crime à la gloire de fon Créateur.

Conftruction de ces modifications avec les temps compofés.

Il y a quelques obfervations à faire fur les temps compofés. On dira également, *les femmes vous avoient gâté prodigieufement*, ou *vous avoient prodigieufement gâté*. Mais l'ufage vous apprendra que tous les adverbes ne peuvent pas fe tranfpofer, & qu'on ne peut pas dire *les femmes, vous avoient gâté beaucoup*.

Quand la modification eft exprimée par un fubftantif précédé d'une prépofition, elle ne

doit jamais précéder le participe. On ne dira pas, *il nous a avec magnificence traités*, quoiqu'on dise, *il nous a magnifiquement traités*. La raison de cette différence, c'est que la modification ne formant qu'une seule idée avec le participe, on ne peut la faire précéder que dans le cas où l'on ne craindroit pas qu'elle se liât avec le verbe. Or, dans *il nous a avec magnificence*, *avec* sembleroit se lier au verbe *a*.

Construction des modifications d'un attribut, qui est un substantif.

Il nous resteroit à examiner la place des modifications, lorsque l'attribut est un substantif. Mais il vous sera facile de faire ici l'application de ce que nous avons dit en traitant des modifications du sujet : il faut seulement remarquer que les transpositions ne sont pas aussi fréquentes avec l'attribut. Quoiqu'on puisse dire, *le téméraire roi de Suède a ruiné ses états*, on ne dira pas : *Charles XII étoit un téméraire roi*. Si je vous rendois compte des vieilles erreurs & de quelques découvertes modernes, je pourrois ajouter en faisant une inversion : *des philosophes anciens ce sont-là les absurdités, des modernes ce sont là les découvertes*. Mais je ne pourrois plus faire de transposition, si je disois, *l'horreur du vuide est une absurdité des anciens philosophes, la pesanteur & le ressort de l'air sont deux découvertes des modernes*, cependant si *absurdité* &

découvertes étoient le sujet des propositions, je pourrois dire, *des anciens les absurdités sont innombrables, des modernes les découvertes sont rares.* Avec la plus légere réflexion sur la liaison des idées, il ne vous arrivera pas de vous tromper en pareil cas.



DES MODIFICATIONS DU VERBE.

Construction des modifications du verbe *être.*

NOUS avons traité des modifications de l'attribut. Nous n'avons donc rien à dire sur les verbes qui renferment l'attribut, tels que *parler*, *aimer*, & il ne s'agit ici que du verbe *être.*

Les modifications de ce verbe comprennent les circonstances de temps, de lieu, d'ordre, & le degré d'assurance avec lequel on juge. Vous avez vu dans la grammaire, qu'elles peuvent prendre différentes places. Lorsque Massillon dit: *les conseils agréables sont rarement des conseils utiles, & ce qui flatte les souverains, fait d'ordinaire le malheur des sujets*: il pouvoit commencer la premiere

propoſition par *rarement*, & la ſeconde par *d'ordinaire*.

Madame de Maintenon a dit : *dans le monde tous les retours ſont pour Dieu, dans le couvent tous les retours ſont pour le monde.* Elle pouvoit dire : *tous les retours ſont pour Dieu dans le monde* ou encore, *tous les retours dans le monde ſont pour Dieu.* Ce dernier tour altere un peu la liaiſon des idées : l'autre au contraire ſuit l'ordre renverſé que Madame de Maintenon a préféré. Vous voyez que le ſecond membre de cette période eſt auſſi ſuſceptible de différentes conſtructions.

Si l'on ajoutoit des modifications au ſubſtantif *monde*, elles ſe conſtruiroient comme nous l'avons dit : mais vous ne pourriez pas les inſérer entre le nom & le verbe & dire *tous les retours dans le monde, où tant de choſes nous contrarient, nous dégoûtent & nous ennuient, ſont pour Dieu.* Cette conſtruction ſeroit choquante, parce que la liaiſon des idées ſeroit altérée.

Vous ſouvenez-vous d'un flatteur qui vous diſoit : *Monſeigneur étoit déja bien habile, il y a deux ans? Déja & il y a deux ans* ſont des modifications du verbe *étoit* : la premiere ne

peut se déplacer ; il n'en est pas de même de la seconde.

Que mon peuple soit bien nourri, je serai toujours assez bien logé. C'est une des meilleures choses que Louis XIV ait dites ; & c'est dommage qu'on ne puisse pas l'écrire sur les bâtiments qu'il a élevés. Quoi qu'il en soit, *toujours* modifie *serai*, & ne sauroit être transposé.

Sans multiplier davantage les exemples, souvenez-vous, Monseigneur, que les idées ne sont jamais plus liées, que lorsque l'ordre est direct ; & ne vous permettez des inversions qu'autant que la liaison demeure la même. Voilà le principe que vous ne devez jamais perdre de vue.



DES MODIFICATIONS QU'ON AJOUTE A L'OBJET, AU TERME ET AU MOTIF.



Si l'objet, le terme, & le motif sont des substantifs, il faut observer ce que

Les inversions ont lieu lors-

qu'un verbe a un autre verbe pour objet, pour terme ou pour motif.

nous avons dit sur la place de ces sortes de noms.

Mais un second verbe peut être l'objet, le terme ou le motif du premier, & il peut avoir lui-même un objet, un terme, ou un motif. En pareil cas l'ordre direct vous fera sentir la liaison des idées, & vous ne vous permettrez que les inversions qui n'altéreront pas cette liaison. Un seul exemple suffira. *Les philosophes n'ont pu découvrir la nature du corps*, voilà l'ordre direct, vous pourriez faire une inversion & dire, *les philosophes n'ont pas pu du corps découvrir la nature.*

Découvrir est l'objet *de n'ont pu* : mais ces deux verbes tendent l'un & l'autre vers un objet commun, *la nature du corps*. Lors donc que vous transportez *du corps* entre l'un & l'autre, cette inversion anticipe sur l'objet commun aux deux, & elle les sépare sans diminuer la liaison. Car l'esprit sent que *du corps* doit se rapporter à ce qui suit : il attend, & aussi tôt qu'il arrive au mot *nature*, il lie l'un à l'autre. Voilà pourquoi cette transposition n'est point contraire à la liaison des idées. Si vous disiez *découvrir du corps la nature*, vous sépareriez l'objet du verbe, *la nature* de *découvrir*, & la construction seroit vicieuse. Racine a dit :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Les phrases où il entre un objet, un terme, un motif, &c. avec différentes modifications, renferment ordinairement des propositions subordonnées & des propositions incidentes. Nous traiterons bien-tôt de ces propositions.





CHAPITRE VI.

De l'arrangement des propoſitions principales.

Nous allons traiter des phraſes principales, ſans avoir égard aux différentes modifications qu'on leur donne. Il ne s'agit que de remarquer comment elles ſe lient entre elles.

Or, elles ſe lient par la gradation des idées, par les conjonctions, par l'oppoſition, ou parce que les dernieres expliquent les premieres.

Les propoſitions principales ſe lient par la gradation des idées.

Par la gradation. *D'un côté l'ame donne ſon attention, elle compare, elle juge; elle réfléchit, elle imagine, elle raiſonne : de l'autre elle a des beſoins, elle a des deſirs, elle a des paſſions, elle penſe en un mot. La ſenſation eſt le principe de ſes facultés, le beſoin en*

en est le mobile, la liaison des idées en est le moyen.

Par la gradation & par les conjonctions. *Un nouveau phénomene paroît : chacun en parle, chacun veut l'observer, enfin on le laisse par lassitude.*

Par la gradation & par les conjonctions.

Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple pour se purger du crime de péculat, au lieu de se défendre, parla ainsi : *Romains, à pareil jour je vainquis Annibal & je soumis Carthage : allons en rendre graces aux dieux.*

Le peuple attache uniquement son estime aux richesses & au pouvoir, & les grands se laissent gouverner par l'opinion du peuple.

Si on a l'esprit juste, on découvrira presque toujours entre les phrases une gradation plus ou moins sensible ; & on sentira qu'il ne suffiroit pas de les lier par des conjonctions.

Par l'opposition. *Le désœuvrement fait sentir le poids des grandeurs, l'occupation les rendroit faciles à supporter.*

Par l'opposition.

Le grand nombre voit ce qu'il croit, le philosophe croit ce qu'il voit.

Par l'opposition & par des conjonctions.

Par l'opposition & par des conjonctions. Athéas roi des Scythes disoit à Philippe roi de Macédoine : *les Macédoniens savent combattre des hommes, mais les Scythes savent combattre la faim & la soif.*

Parce qu'une est expliquée par d'autres.

Fontenelle.

Phrases liées à une autre, parce qu'elles l'expliquent. *Chaque espece commence où une autre finit Rien ne ressemble plus à des animaux que certaines plantes : rien ne ressemble plus à des plantes que certains animaux : il y a des corps organisés qui différent à peine des corps bruts.*

Il est aisé de se corriger : les habitudes se contractent par des actes répétés. On peut donc acquérir les bonnes & perdre les mauvaises : il n'y a qu'à faire ou qu'à cesser de faire.

Vous remarquerez dans tous ces exemples une gradation d'idées qui en fait toute la netteté.

Quelquefois on renferme plusieurs phrases en une seule. *Nul n'est heureux comme un vrai chrétien, ni raisonnable, ni vertueux, ni aima-*

ble. Avec combien peu d'orgueil un chrétien ſe croit-il uni à Dieu : avec combien peu d'abjection s'égale-t-il au ver de la terre !

Cette penſée eſt de Paſcal. La premiere phraſe en renferme quatre. Je vous ferai remarquer par occaſion qu'il y a dans la derniere un terme qui n'eſt pas propre : car nous ne nous égalons qu'à ce qui eſt au deſſus de nous.





CHAPITRE VII.

De la construction des propositions subordonnées avec la principale.

La phrase principale est la premiere dans l'ordre direct.

VOUS avez vu que dans l'ordre direct des idées, le sujet est le premier mot de la proposition. Or, la phrase principale est également la premiere ; c'est à elle que se rapportent toutes les phrases subordonnées, comme tous les mots se rapportent au sujet. Pour démêler une phrase principale entre plusieurs autres, il suffit donc de consulter l'ordre direct des idées.

Exemples où on suit l'ordre direct.

Quelquefois l'arrangement de ces phrases se conforme à l'ordre direct.

Fontenelle.

De grands physiciens ont fort bien trouvé pourquoi les lieux souterrains sont chauds en hiver & froids en été : de plus grands physiciens ont trouvé depuis peu que cela n'est pas.

Alcibiade coupa la queue de ſon chien, afin que les Athéniens parlaſſent de cette ſingularité.

D'autres fois l'ordre renverſé a la préférence.

Lorſque les écreviſſes quittent leur enveloppe extérieure, elles ſe déſont de leur eſtomac, & s'en font un autre. Exemples où on ſuit l'ordre renverſé.

Lorſqu'elles ſe caſſent la patte, il leur en vient une autre.

M. de Fontenelle a dit : *quand les oracles commencerent à paroître dans le monde, heureuſement pour eux la philoſophie n'y avoit point encore paru.*

Dans une ſuite de phraſes, chaque principale peut en avoir une ſubordonnée. Suite de phraſes principales qui ont chacune des phraſes ſubordonnées.

L'intelligence nous manque pour découvrir les cauſes naturelles, les yeux même nous manquent pour voir les effets. Nous ne devons donc pas être ſurpris, ſi les découvertes des modernes ont échappé aux anciens, la poſtérité auroit donc tort de demander, pourquoi nous n'avons pas obſervé bien des choſes qui ſe préſentent à nous ; & quelques progrès que faſſe

la philosophie, les hommes seront toujours fort ignorants.

Deux phrases principales qui sont renfermées en une, & qui ont chacune, une phrase subordonnée.

Deux phrases principales peuvent être renfermées dans une seule : alors une premiere phrase subordonnée pourra se rapporter à l'une, & une seconde pourra se rapporter à l'autre.

Madame de la Fayette & Madame de Coulanges essuyoient des railleries; celle-là parce qu'elle avoit un lit galonné d'or, celle-ci parce qu'elle avoit un valet de chambre.

On peut subordonner une phrase à un seul mot, à un seul verbe s'il est à l'impératif.

Songez que les femmes vous ont gâté.

Phrase subordonnée à une phrase subordonnée.

Une phrase peut être subordonnée à une phrase, qui l'est elle-même.

Comptez, dit Madame de Maintenon, *que presque tous les hommes noient leurs parents & leurs amis pour dire un mot de plus au roi, & pour lui montrer qu'ils lui sacrifient tout.*

Une phrase est souvent comme enveloppée par des propositions subordonnées.

Phrase en-

Quand un prince veut devenir aimable, il

n'eſt rien qu'il ne tente pour ſe corriger de ſes déſauts.

veloppée dans ſes phraſes ſubordonnées.

Un grand nombre de propoſitions peuvent être ſubordonnées à une ſeule.

Suite de phraſes ſubordonnées à une principale.

Vous avez vu qu'une ſubordination de cauſe & d'effets ſuppoſe néceſſairement un premier principe ; que l'ordre qui eſt dans tout ce que nous obſervons, prouve ſon intelligence & ſa puiſſance infinie ; qu'il eſt indépendant, parce qu'il eſt premier ; qu'il eſt libre, parce que connoiſſant tout & pouvant tout, il fait tout ce qu'il veut ; qu'il eſt immenſe & éternel, qu'il exiſte dans tous les temps & dans tous les lieux, qu'il a été, eſt & ſera par-tout la premiere cauſe ; & que ſon action embraſſe tout ce qui exiſte ; qu'il eſt immuable, parce que ne pouvant point acquérir de connoiſſances, il ne ſauroit changer de deſſein ; qu'il eſt juſte, parce que connoiſſant tout & pouvant tout, il connoît le mieux, il le peut & qu'il n'eſt pas en lui de ne pas le vouloir ; qu'enfin tous ces attributs nous donnent une idée de la providence, par laquelle ce premier principe, que nous appellons Dieu, pourvoit à tout.

Dans tous les exemples que je viens de mettre ſous vos yeux, la liaiſon eſt auſſi grande qu'elle peut l'être, & il ne manque rien à la

Il faut que le rapport de la phrae ſub-

ordonnée soit toujours sensible.

netteté des constructions. Vous remarquerez que tantôt la phrase subordonnnée précéde la phrase principale, & que tantôt elle la suit. Quand elle la précéde, il faut que, dès qu'on arrive à la principale, on voie que c'est celle à laquelle la subordonnée se rapporte. Par exemple : *tandis que les hommes adoptent avec tant de facilité des opinions qu'ils n'entendent pas, ils se refusent aux vérités les plus claires.* A peine lisez-vous *ils*, que vous voyez que c'est le commencement de la phrase princicipale, à laquelle vous devez rapporter la précédente.

Lorsque la phrase subordonnée vient après, il faut aussi qu'en lisant le premier mot, vous connoissiez à quelle phrase principale vous devez la rapporter. Par exemple : *on remarque des choses si singulieres sur les insectes, qu'on croiroit que les animaux les plus admirables par le méchanisme sont ceux qui nous ressemblent le moins.* Vous n'avez pas besoin de lire ici toute la phrase subordonnée pour connoître la phrase principale dont elle dépend. Voici un exemple où cette liaison est altérée.

Exemple où il ne l'est pas assez.

Bossuet.

Polybe voyoit les Romains du milieu de la Méditerranée porter leurs regards par-tout aux environs, jusqu'aux Espagnes & jusqu'en Syrie ; observer ce qui s'y passoit ; s'avancer réguliérement & de proche en proche ; s'affermir avant

que de s'étendre ; ne se point charger de trop d'affaires ; dissimuler quelque temps & se déclarer à propos ; attendre qu'Annibal fût vaincu pour désarmer Philippe, Roi de Macédoine, qui l'avoit favorisé. Après avoir commencé l'affaire, n'être jamais las ni contents, jusqu'à ce que tout fût fait ; ne laisser aux Macédoniens aucun moment pour se reconnoître, & après les avoir vaincus, rendre par un décret public à la Grece si long-temps captive, la liberté à laquelle elle ne pensoit plus ; par ce moyen répandre d'un côté la terreur, & de l'autre la vénération de leur nom ; c'en étoit assez pour faire voir que les Romains ne s'avançoient pas à la conquête du monde par hasard, mais par conduite.

Après avoir commencé l'affaire, après les avoir vaincus, par ce moyen, sont des expressions qui suspendent la liaison, & qui rendent le discours languissant. *Après avoir commencé l'affaire*, a même l'inconvénient de paroître appartenir à la phrase qui précéde, comme à celle qui suit. Il faut éviter toute équivoque ; car ce n'est pas assez que, quand on a lu une phrase, on sente la vraie liaison des idées ; il faut que dès les premiers mots on ne puisse pas s'y méprendre.

Puisque la liaison des propositions ne sauroit se faire sentir trop rapidement, il seroit

mieux d'insérer les suspensions dans le cours d'une phrase, que de les placer au commencement. Il me semble donc qu'il eût fallu dire, *répandre par ce moyen*, plutôt que *par ce moyen répandre.*

Vous remarquerez que *du milieu de la Méditerranée* fait une équivoque : on ne sait d'abord si c'est Polybe qui voyoit du milieu de la Méditerranée, ou si ce sont les Romains qui portoient du milieu, &c.

Un plus grand défaut c'est une suit de phrases subordonnées les unes aux autres.

Un autre défaut c'est de construire une suite de propositions successivement subordonnées les unes aux autres.

Le Correge étoit si rempli de ce qu'il entendoit dire de Raphaël, qu'il s'étoit imaginé qu'il falloit que l'artisan qui faisoit une si grande fortune dans le monde, fut d'un mérite bien supérieur. Du Bos.

Il eût été mieux de dire :

Le Correge rempli de ce qu'il entendoit dire de Raphaël s'étoit imaginé que l'artisan qui s'étoit fait une si grande fortune dans le monde, devoit être d'un mérite bien supérieur.

Ce n'est pas parce que les *que* sont répé-

tés que nous ſommes choqués de ces conſtructions : vous avez vu plus haut une longue phraſe, où cette conjonction eſt fort répétée : c'eſt donc parce que la même conjonction ſert à marquer des ſubordinations toutes différentes. On peut ſe permettre deux *que* employés de la ſorte, parce qu'il eſt bien difficile de les éviter : mais on ne doit jamais s'en permettre davantage. Le fil des idées échappe, quand on ſubordonne trois ou quatre propoſitions ſucceſſivement les unes aux autres. Voici encore un exemple de ce défaut :

Je fis entendre au Roi qu'autant que j'avois pu pénétrer, je voyois que le prince d'Orange ſe flattoit que le roi d'Angleterre ſe démettroit de ſa couronne.

Quelquefois un écrivain s'embarraſſe par la difficulté où il eſt de lier également à une phraſe principale pluſieurs phraſes ſubordonnées. Nicole a dit :

La volonté de Dieu étant toujours juſte & toujours ſainte, elle eſt auſſi toujours adorable, toujours digne de ſoumiſſion & d'amour, quoique les effets nous en ſoient quelquefois durs & pénibles, puiſqu'il n'y a que des ames injuſtes qui puiſſent trouver à redire à la juſtice.

La propofition principale eft ici, *la volonté de Dieu eft toujours adorable*, &c. Elle eft précédée d'une propofition fubordonnée & fuivie de deux : retranchez la derniere *puifqu'il n'y a*, &c. la conftruction fera bonne ; mais cette phrafe répand de l'embarras & de la confufion : de l'embarras, parce qu'elle n'eft pas à fa place, car elle fe rapporte immédiatement à la principale ; de la confufion, parce qu'elle paroît d'abord fe rapporter à la fubordonnée qui la précéde. On ne corrigeroit pas ce défaut, en faifant une tranfpofition, mais on tomberoit au contraire dans un autre ; & il n'y avoit qu'un moyen de l'éviter. C'étoit de dire : *la volonté de Dieu . . . eft toujours digne de foumiffion & d'amour*, *quoique les effets en foient quelquefois durs & pénibles : il n'y a que des ames injuftes qui puiffent trouver à redire à la juftice.* Vous voyez qu'en retranchant la conjonction, vous faites de la phrafe fubordonnée une phrafe principale ; & que par ce moyen elle fe lie à ce qui la précéde.

Quand deux propofitions fe lient naturellement, il ne les faut pas lier par des conjonctions.

Quand une propofition principale fe lie naturellement à d'autres, il faut bien fe garder d'en faire une phrafe fubordonnée ; car, fi les conjonctions n'embarraffent pas le difcours, elles le rendent au moins languiffant. Je pourrois dire :

On ne ſent guere dans les divertiſſements de la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & de l'ennui; & le plaiſir fuit à proportion qu'on le cherche; parce que nos princes n'ont plus rien de nouveau à voir, puiſqu'ils voient tout dans leur enfance, & que dès le berceau on leur prépare leur ennui.

Mais Madame de Maintenon dit beaucoup mieux:

On ne ſent guere dans les divertiſſements de la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & de l'ennui; & le plaiſir fuit à proportion qu'on le cherche. Nos princes n'ont plus rien de nouveau à voir, parce qu'ils voient tout dans leur enfance: dès le berceau on leur prépare leur ennui.

Il ne reſte plus, Monſeigneur, qu'à vous rappeller de combien de manieres les phraſes ſubordonnées ſe lient aux principales.

Différentes manieres dont les phraſes ſubordonnées ſe lient aux principales.

1°. Par les conjonctions, comme vous le voyez dans les exemples précédents.

2°. En mettant à l'infinitif le verbe de la ſubordonnée. *La roſée paroît tomber d'une certaine région de l'air; mais les bons obſervateurs la voient s'élever de la terre juſqu'à cette région.*

Vous remarquerez cependant que vous pourriez en pareil cas considérer la subordonnée & la principale comme ne formant qu'une seule phrase. Car dans le vrai, l'un de ces verbes n'est qu'une circonstance de l'autre : *paroît tomber*, c'est *tomber en apparence*; *voir s'élever*, c'est *s'élever à la vue*. Mais il importe peu de discuter s'il y a ici deux propositions, *ou* s'il n'y en a qu'une.

3°. La subordonnée se lie à la principale par des prépositions. *Les arts & les sciences suffiroient seuls pour rendre un regne glorieux, pour étendre la langue d'une nation peut-être plus que des conquêtes, pour lui donner l'empire de l'esprit & de l'industrie, également flatteur & utile, pour attirer chez elle une multitude d'étrangers qui l'enrichissent par leur curiosité.*

4°. Par des gérondifs. *Vous étudiez une montre, & vous en découvrez le méchanisme en la décomposant, en arrangeant sous vos yeux toutes les parties, en les examinant séparément, en observant comment elles s'agencent les unes avec les autres, & en considérant comment le mouvement passe d'un premier ressort à un second, d'un second à un troisieme, & ainsi jusqu'à l'aiguille : en analysant de la même maniere les opérations de votre ame, vous découvrirez ce qui se passe en vous quand vous pensez.*

Remarquez que c'eſt proprement la prépoſition *en* qui lie ici les phraſes.

5°. Enfin par des participes. *Les hommes ſe ſont raſſemblés, ont bâti des villes, & ont formé des ſociétés : conſidérant les malheurs d'une vie ſauvage, réfléchiſſant ſur les ſecours qu'ils pouvoient ſe donner, découvrant de nouveaux moyens pour ſoulager leurs beſoins, & commençant à donner naiſſance aux arts & aux ſciences.*

Ce ſont-là des participes; car vous pourriez dire : *parce qu'ils ont conſidéré, qu'ils ont réfléchi*, &c.

Vous ſentez que ces ſortes de propoſitions ſubordonnées peuvent ſe tranſpoſer comme toutes les autres. Mais n'inſérez aucune expreſſion qui puiſſe ſuſpendre la liaiſon, & rendre vos conſtructions languiſſantes. Prenez garde aux équivoques; & ſouvenez-vous que le rapport de chaque propoſition ſubordonnée doit ſe faire ſentir dès le premier mot.





CHAPITRE VIII.

De la conſtuction des propoſitions incidentes.

Place des propoſitions incidentes.

LA place d'une propoſition incidente eſt après le ſubſtantif qu'elle modifie.

Les ſubſtances ont des qualités relatives que nous pouvons connoître, & elles en ont auſſi que nous ignorerons toujours; parce qu'il y a des comparaiſons que nous ne pouvons pas faire. Elles ont encore des qualités abſolues que nous ne découvrirons jamais. Les philoſophes, qui ſe ſont flattés de remonter à l'eſsence des choſes, & qui ont cru avoir trouvé la nature de l'ame & du corps, ont dit des abſurdités, ont prononcé des mots qui ne ſignifient rien. Les ſens, que la nature nous a donnés pour voir au dehors, ne nous apprennent point pourquoi les corps ſont étendus, & nous interrogeons envain cette conſcience par laquelle nous obſervons ce qui ſe paſse en nous,

nous, nous ne pouvons ſavoir ce qui rend l'ame ſenſible.

Dans cet exemple, il y a des propoſitions incidentes qui ſuivent immédiatement le ſubſtantif qu'elles modifient : *des comparaiſons que; les philoſophes qui.* Il y en a d'autres qui ne ſont ſéparées du ſubſtantif que par des adjectifs : *des qualités relatives que.... des qualités abſolues que.* Elles doivent être ainſi ſéparées, parce qu'elles ne ſe rapportent pas uniquement au ſubſtantif *qualités*; mais au ſubſtantif déja modifié par les adjectifs, *relatives* ou *abſolues.* A ne conſulter que les mots, la ſéparation eſt encore plus grande dans *elles en ont auſſi que nous ignorerons toujours* : mais ſi vous conſultez le ſens, vous verrez que la propoſition incidente ſuit immédiatement le ſubſtantif qu'elle modifie : car *elles en ont auſſi* eſt la même choſe *qu'elles ont auſſi des qualités.* Juſqu'ici les conſtructions ne ſouffrent point de difficultés. Je crois cependant à propos de vous arrêter ſur quelques exemples. En voici :

Le microſcope nous fait voir des animaux, qui ſont vingt-ſept millions de fois plus petits que le ciron.

Nous connoiſſons neuf planetes qui étoient inconnues aux anciens.

Le tumulte & l'agitation qui environne le trône, en bannit les réflexions, & ne laisse jamais le souverain avec lui-même. Massillon.

C'est l'adulation qui fait d'un bon prince un prince né pour le malheur de son peuple : c'est elle qui fait du sceptre un joug accablant, & qui à force de louer les foiblesses des rois, rend leurs vertus mêmes méprisables. Massillon.

Je ne suis pas si convaincu de notre ignorance par les choses qui sont, & dont la raison nous est inconnue; que par celles qui ne sont pas, & dont nous croyons trouver la raison. Fontenelle.

Vous voyez dans ces exemples que la proposition incidente se lie à un nom par le moyen des adjectifs conjonctifs *qui*, *que*, *dont*, &c.

L'adjectif conjonctif ne se rapporte pas toujours au substantif qui le précede immédiatement.

Des grammairiens vous diront que les adjectifs conjonctifs se rapportent toujours au substantif qui les précéde immédiatement; mais cette régle est tout-à-fait fausse.

Si nous vous reprochons sans cesse des mouvements d'habitude dont vous devriez vous défaire, c'est que vous songez peu à vous corriger.

Dont ne ſe rapporte certainement pas à *habitude*. Vous en avez appris la raiſon dans votre grammaire : c'eſt qu'un adjectif conjonctif ne ſe rapporte jamais à un nom qui n'a pas déja été déterminé par un article, ou par quelque choſe d'équivalent. En effet, *d'habitude* n'eſt pas là pour être modifié par ce qui ſuit, mais pour modifier lui-même ce qui le précéde. Voilà pourquoi l'eſprit lie naturellement *dont* à *mouvements*.

En pareil cas, ce ſeroit faire une faute que de rapporter le conjonctif au dernier ſubſtantif. Ainſi Vertot s'eſt mal exprimé, lorſqu'il a dit : *il les fit patriciens avant de les élever à la dignité de ſenateurs, qui ſe trouverent juſqu'au nombre de trois cents.* Si, en liſant cette phraſe, vous vous arrêtez au conjonctif, vous croirez d'abord que la propoſition incidente va modifier *dignité*; il n'étoit donc pas naturel qu'elle modifiât *ſénateurs*. Voici un exemple d'une autre eſpece :

Il a fallu, avant toute choſe, vous faire lire dans l'écriture l'hiſtoire du peuple de Dieu, qui fait le fondement de la religion. Boſſ.

Ici *du peuple* détermine l'eſpece d'hiſtoire, & *de Dieu* détermine l'eſpece de peuple. Ces

deux mots étant ſuffiſamment déterminés, l'eſprit ne s'y arrête plus ; il remonte au ſubſtantif *hiſtoire*, & rapporte à ce nom la propoſition incidente. Voilà donc un ſecond cas où le conjonctif ſe lie à un ſubſtantif éloigné. On ſeroit choqué de cette conſtruction : *vous avez appris l'hiſtoire du peuple de Dieu qui eſt le créateur du ciel & de la terre.* C'eſt donc une regle de rapporter le conjonctif au ſubſtantif le plus éloigné, toutes les fois que le dernier ſubſtantif, n'étant employé que pour déterminer le premier, ne demande lui-même aucune modification.

Mais ſi l'on diſoit avec Boſſuet : *on vous a montré avec ſoin l'hiſtoire de ce grand royaume que vous êtes obligé de rendre heureux* ; *que* ſe rapporteroit à *ce grand royaume.* Car ſi ce ſubſtantif commence à être déterminé, il ne l'eſt pas encore aſſez, & il fait encore attendre quelqu'autre modification : voilà le ſeul cas où la propoſition incidente appartient au dernier ſubſtantif.

Juſqu'ici, je ne parle que des conſtructions où les ſubſtantifs ſe déterminent ſucceſſivement, parce que ce ſont les ſeules qui puiſſent embarraſſer. Dans les autres, il ne vous arrivera pas de vous tromper. Vous ſentez bien

que vous ne pouvez pas dire : *ils trouverent des obſtacles dans cette guerre qu'ils ſurmonterent ;* ni *ils trouverent dans cette guerre des obſtacles qu'ils entreprirent.* Vous direz toujours : *ils trouverent des obſtacles dans cette guerre qu'ils entreprirent ; ils trouverent dans cette guerre des obſtacles qu'ils ſurmonterent.*

Vous avez vu, en étudiant la grammaire, pourquoi on dit : *une eſpece de fruit qui eſt mur en hiver, une ſorte de bois qui eſt dur.* C'eſt que l'eſprit s'arrêtant ſur les mots *fruit & bois*, déja déterminés par ce qui précéde, leur rapporte tout ce qui ſuit. Par la même raiſon, *une troupe de ſoldats qui pillerent le château*, ſera mieux qu'*une troupe de ſoldats qui pilla le château.*

La régle générale que vous devez vous faire dans ces ſortes de cas, c'eſt de n'avoir nul égard à la forme matérielle du diſcours, de ne point examiner quel eſt le dernier ſubſtantif ; mais de conſidérer l'idée ſur laquelle votre eſprit ſe porte plus naturellement. Voici un paſſage de Fléchier, où vous trouverez des exemples de toute eſpece. Regle qu'on doit ſe faire à ce ſujet.

Cette ſageſſe (de Turenne) *étoit la ſource de tant de proſpérités éclatantes. Elle entretenoit*

cette union des soldats avec leur chef, qui rend une armée invincible : elle répandoit dans les troupes un esprit de force, de courage & de confiance, qui leur faisoit tout souffrir, tout entreprendre dans l'exécution de ses desseins : elle rendoit enfin des hommes grossiers capables de gloire. Car, Messieurs, qu'est-ce qu'une armée? C'est un corps animé d'une infinité de passions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de la patrie : c'est une troupe d'hommes armés qui suivent aveuglément les ordres d'un chef, dont ils ne savent pas les intentions : c'est une multitude d'ames pour la plupart viles & mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois & des conquérants : c'est un assemblage confus de libertins, qu'il faut assujettir à l'obéissance ; de lâches, qu'il faut mener au combat ; de téméraires, qu'il faut retenir ; d'impatients, qu'il faut accoutumer à la constance.

Exerçons-nous encore sur d'autres exemples. Cette construction, *les tableaux de Rubens qui sont au Luxembourg*, est fort correcte : car on sent que *Rubens* n'est là que pour déterminer l'espece de tableau, & qu'il ne demande point d'être modifié. On diroit au contraire, *les tableaux de ce peintre qui vient de Rome*, parce que *ce peintre* veut une modification.

Les tableaux de Rubens qui eſt un grand peintre, eſt donc une conſtruction forcée. Le lecteur croit d'abord que le conjonctif *qui* ſe rapporte à tableaux, & il voit enſuite qu'il ſe rapporte à *Rubens*. Cette équivoque eſt momentanée, elle eſt levée ſur le champ; mais enfin c'eſt une équivoque, & les conſtructions ne ſont jamais plus nettes, que lorſque le rapport indiqué par ce qui précéde, n'eſt jamais changé par ce qui ſuit.

C'eſt un effet de la providence divine qui eſt conforme à ce qui a été prédit : c'eſt un effet de la providence divine, qui veille ſur nous. Voilà deux conſtructions, ſur leſquelles les grammairiens ont beaucoup diſſerté. Dans la premiere *qui eſt conforme* ſe rapporte à *effet*, comme il doit s'y rapporter; car ſi on diſoit, ſans achever la phraſe : *c'eſt un effet de la providence divine qui*, on rapporteroit naturellement *qui* à *effet*, plutôt qu'à *providence divine*; parce que ce mot eſt celui ſur lequel l'attention s'arrête plus particulierement. On eſt prévenu qu'*un effet* eſt l'idée principale dont on va s'occuper, & celle par conſéquent qui ſera modifiée. Quand enſuite on lit *de la providence divine*, l'attention ne s'y arrête pas, comme ſur des mots qui font entendre quelques modifications : au contraire, on juge qu'ils

ne ſont là que pour déterminer l'eſpece d'effet dont on parle, & par conſéquent, l'eſprit revient naturellement au mot *effet*, auquel il lie la propoſition incidente, *qui eſt conforme*.

Il eſt donc encore naturel de rapporter dans la ſeconde phraſe le conjonctif *qui* au mot *effet*; & cependant le mot *veille* force à le rapporter à *providence divine*. Ce conjonctif a donc alors un double rapport. Je conviens néanmoins qu'il ſeroit rigoureux de condamner ces ſortes de conſtructions : car l'équivoque ne s'apperçoit pas, lorſque le ſens la leve ſur le champ.

Il y a des écrivains qui, faute d'avoir ſaiſi la nature de ces conſtructions, rapportent la propoſition incidente au dernier ſubſtantif : ils diſent avec confiance, *les tableaux de Rubens qui eſt un grand peintre*. Mais lorſqu'ils veulent que la propoſition incidente modifie le premier, ils diſent dans la crainte d'une équivoque imaginaire *les tableaux de Rubens, leſquels*; *c'eſt un effet de la providence divine, lequel*. Enfin ils ſont au bout de toutes leurs reſſources, quand les deux ſubſtantifs ſont au même genre & au même nombre : *c'eſt une punition de la providence divine*, ils n'ont plus ici de moyen pour éviter l'équivoque.

Vous remarquerez, Monſeigneur, que le conjonctif *lequel* a mauvaiſe grace dans ces dernieres conſtructions. C'eſt que ſi ce conjonctif eſt employé pour rapprocher d'un mot une propoſition qui devroit plutôt appartenir à un autre ; vous êtes choqué, parce qu'on fait violence à la liaiſon des idées. Si, au contraire, ce conjonctif ſert à lier une propoſition à un mot, auquel elle ſe lioit deja d'elle-même ; vous êtes encore choqué, parce que vous n'aimez pas qu'on prenne des précautions ſuperflues. En effet, nous voulons qu'un écrivain ſoit clair, & nous voulons qu'il le ſoit ſans travail. La beauté des conſtructions dépend toujours de l'ordre des idées ; & le lecteur eſt fatigué des efforts d'un écrivain, parce qu'il les partage.

Pluſieurs propoſitions incidentes peuvent ſe rapporter à un ſeul ſubſtantif.

Pluſieurs propoſitions incidentes qui ſe rapportent à un même nom.

Tel fut cet empereur, (*Titus*) ſous qui Rome adorée,
Vit renaître les jours de Saturne & de Rhée,
Qui rendit de ſon joug l'univers amoureux,
Qu'on n'alla jamais voir ſans revenir heureux,
Qui ſoupiroit le ſoir ſi ſa main fortunée,
N'avoit par ſes bienfaits ſignalé ſa journée.

Deſpréaux.

Tous ces *qui* ſe rapportent à *empereur* ; ceux qui en ſont le plus loin comme celui qui en eſt le plus près, & cette conſtruction eſt fort bonne.

Les conſtructions ſont défectueuſes lorſque pluſieurs propoſitions ſont ſucceſſivement incidentes les unes aux autres.

La conſtruction ſuivante au contraire eſt très défectueuſe, quoique le conjonctif ſe rapporte preſque toujours au ſubſtantif qui le précede immédiatement.

Il faut ſe conduire par les lumieres de la foi, qui *nous apprennent que l'inſenſibilité eſt d'elle-même un très grand mal*, qui *nous doit faire appréhender cette menace terrible*, que *Dieu fait aux ames* qui *ne ſont pas aſſez touchées de ſa crainte.* Nicole.

Nous ferons ſur ces propoſitions incidentes la même obſervation que nous avons déja faite, en parlant d'une ſuite de propoſitions ſubordonnees les unes aux autres. Ce n'eſt pas là une phraſe où les idées ſoient liées, c'eſt une ſuite de phraſes qui tiennent mal enſemble. L'eſprit s'ècarte inſenſiblement du point d'où il eſt parti, & on ne ſait plus où l'on eſt. En effet, le premier *qui* ſe rapporte à *lumieres*, le ſecond à *grand mal* ou à *inſenſibilité*, le troiſieme à *menace*, & le dernier à *ames*. Il me ſemble que Nicole auroit pu dire : *il faut ſe conduire par les lumieres de la foi*

qui nous apprennent que l'insensibilité est d'elle-même un très grand mal ; & qu'elle doit nous faire appréhender cette menace terrible que Dieu *fait aux ames trop peu touchées de sa crainte.*

On n'ignore pas que peu de temps après la mort d'Auguste, la poësie qui avoit brillé avec tant d'éclat sous les yeux de ce prince, s'éclipsa peu-à-peu sous ses successeurs, & demeura enfin comme éteinte dans les ténebres de la barbarie, qui *amena du fond du nord ce déluge de nations féroces*, qui *des débris de l'empire romain forma la plupart des royaumes* qui *subsistent aujourd'hui dans l'Europe.* L'abbé du Bos.

Il y a ici le même défaut que dans l'exemple précédent : car un conjonctif se rapporte à *ténebres*, un autre à *nations* & le dernier à *royaumes*.

Le vice est encore plus grand, lorsque les conjonctifs se rapportent tantôt au dernier substantif, tantôt à un substantif éloigné ; car il en résulte ou de l'embarras ou des équivoques.

Nous tombons sans y penser dans une infinité de fautes, à l'égard de ceux avec qui *nous vivons*, qui *disposent à prendre en mauvaise part ce qu'ils souffriroient sans peine, s'ils n'a-*

voient déja un commencement d'aigreur dans l'eſprit. Nicole.

On pourroit éviter le ſecond *qui* en diſant : *& par-là nous les diſpoſons, &c.*

Qui ne croiroit que ceux que Dieu a éclairés par de ſi pures lumieres, à qui il a découvert la double fin & la double éternité de bonheur ou de miſere qui *les attend*, qui *ont l'eſprit rempli de ces grands & effroyables objets*, qui *ont préféré Dieu à toute choſe* : qui *ne croiroit, dis-je, qu'ils ſont incapables d'être touchés des bagatelles du monde.* Nicole.

Si en liſant ces exemples, vous vous arrêtez à chaque *qui*, vous remarquerez que vous rapportez naturellement le ſecond au même nom, auquel vous avez rapporté le premier ; & cependant, lorſque vous continuez de lire, le ſens demande que vous le rapportiez à un autre. Ces doubles rapports ſont toujours vicieux, parce que s'ils ne cauſent pas d'équivoque, ils embarraſſent au moins la conſtruction.

Les étoiles fixes ne ſauroient être moins éloignées de la terre que de vingt-ſept mille ſix cents ſoixante fois la diſtance d'ici au ſoleil, qui eſt de trente millions de lieues. Fontenelle.

On ne peut pas abſolument blâmer cette derniere propoſition incidente : mais il me ſemble qu'elle termine mal la phraſe, & qu'un tour où on l'eût évitée, eût été préférable.

Il n'y a perſonne dans le monde, ſi bien lié avec nous de ſociété & de bienveillance, qui nous aime, qui nous goûte, qui nous fait mille offres de ſervices & qui *nous ſert quelquefois,* qui *n'ait en ſoi par l'attachement à ſon intérêt des diſpoſitions très proches à rompre avec nous.* la Bruyere.

Il n'y a qu'une affliction qui *dure,* qui *eſt celle* qui *vient de la perte des biens.* La Bruy.

Il eût été mieux de dire : *c'eſt celle qui, &c.*

Racine exact imitateur des anciens, dont il a ſuivi exactement la netteté & la ſimplicité de l'action. La Bruy.

Cette phraſe eſt mauvaiſe, parce que *la netteté* & *la ſimplicité* ſe conſtruiſent tout-à-la fois avec *dont* qui les précéde, & avec *de l'action* qui les ſuit. Mais voilà ſuffiſamment d'exemples.





CHAPITRE IX.

De l'arrangement des modifications exprimées par des propositions subordonnées, par des propositions incidentes, ou par tout autre tour.

En observant les mauvaises constructions on apprend à en faire de bonnes.

Il ne suffit pas, Monseigneur, d'étudier les bonnes constructions; il faut encore étudier les mauvaises : car l'art d'écrire renferme deux choses; les loix qu'il faut suivre, & les défauts qu'il faut éviter. Vous saurez donc écrire avec clarté, & avec précision, lorsque vous aurez observé ce qui rend le discours long, pesant & embarrassé. C'est pourquoi je vais dans ce chapitre rassembler des exemples où vous verrez des défauts de toute espece.

Ce qu'on nomme *période*.

Nous aurons occasion de nous servir du mot de *période* & il faut vous rappeller ce que nous en avons dit dans la grammaire. Venons à un exemple.

Il y a bien des phénomenes, qui embarrassent les philosophes ; & les plus communs ne sont pas ceux, qui les embarrassent le moins. Voilà une période : vous voyez qu'elle renferme plusieurs phrases, qu'on appelle *membres. Il y a bien des phénomenes, qui embarrassent les philosophes* ; c'est le premier membre ; *& les plus communs ne sont pas ceux qui embarrassent le moins* ; c'est le second.

Vous comprenez qu'une période peut avoir un plus grand nombre de membres, trois, par exemple, quatre ou davantage : mais il est inutile de les compter. Vous savez qu'il suffit de bien lier les idées, & qu'il seroit ridicule de s'occuper du nombre des phrases ou des mots.

Exemple d'une periode bien faite.

Comme donc en considérant une carte universelle, vous sortez du pays où vous êtes né & du lieu qui vous renferme, pour parcourir toute la terre habitable, que vous embrassez par la pensée avec toutes ses mers, & tous ses pays ; ainsi en considérant l'abrégé chronologique, vous sortez des bornes de votre âge, & vous vous étendez dans tous les siecles.

Mais de même que pour aider sa mémoire dans la connoissance des lieux, on retient certaines villes principales, autour desquelles on

place les autres, chacune selon sa distance ; ainsi dans l'ordre des siecles, il faut avoir certains temps marqués par quelque grand événement, auquel on rapporte tout le reste. Bossuet.

Voilà une période où tout est lié ; en voici une où il y a quelques petits défauts.

Autre période bien faite à quelques négligences près

C'est la suite de la religion & des empires que vous devez imprimer dans votre mémoire, & comme la religion & le gouvernement politique sont deux points sur lesquels roulent les choses humaines, voir ce qui regarde ces choses renfermé dans un abrégé, & en découvrir par ce moyen tout l'ordre & toute la suite, c'est comprendre dans sa pensée tout ce qu'il y a de grand parmi les hommes, & tenir, pour ainsi dire, le fil de toutes les affaires de l'univers. Bossuet.

J'aimerois mieux *voir dans un abrégé*, que *voir ce qui regarde ces choses renfermé dans un abrégé*. Je retrancherois encore *par ce moyen*, comme inutile.

Deux inconvénients à éviter dans une période.

Il y a deux inconvénients à craindre dans les longues périodes : l'un de tomber dans des équivoques pour éviter les constructions forcées ; l'autre de faire violence aux constructions

tions pour éviter les équivoques. Ce n'eſt pas aſſez qu'une tranſpoſition prévienne les doubles ſens, il faut encore que les idées ſe lient également dans l'ordre renverſé comme dans l'ordre direct. Voici une longue période qui eſt fort bien faite.

Quel témoignage n'eſt-ce pas de ſa vérité, de voir que dans les temps où les hiſtoires profanes n'ont à nous conter que des fables, ou tout au plus des faits confus & à demi oubliés, l'écriture, c'eſt-à-dire, ſans conteſtation, le plus ancien livre qui ſoit au monde, nous ramene par tant d'événements précis, & par la ſuite même des choſes, à leur véritable principe; c'eſt-à-dire, à Dieu qui a tout fait, & nous marque ſi diſtinctement la création de l'univers, celle de l'homme en particulier, le bonheur de ſon premier état, les cauſes de ſes miſeres & de ſes foibleſſes, la corruption du monde & le déluge; l'origine des arts & celle des nations, la diſtribution des terres, enfin la propagation du genre humain, & d'autres faits de même importance, dont les hiſtoires humaines ne parlent qu'en confuſion, & nous obligent à chercher ailleurs les ſources certaines? Boſſuet. Exemple où ils ſont évités.

Vous voyez que dans une période tous les membres doivent être diſtincts, & liés les uns Tous les membres d'u-

ne période doivent être distincts, & en même temps liés entre eux.

aux autres. Quand ces conditions ne sont pas remplies, ce n'est plus qu'un assemblage confus de plusieurs phrases. En voici un exemple.

Exemple d'une période embarrassée & confuse.

Comme les arcs triomphaux des Romains ne se dressoient que pour éterniser la mémoire d'un triomphe réel, les ornements tirés des dépouilles qui avoient paru dans un triomphe, & qui étoient propres pour orner l'arc qu'on dressoit afin d'en perpétuer la mémoire, n'étoient point propres pour embellir l'arc qu'on feroit en mémoire d'un autre triomphe, principalement si la victoire avoit été remportée sur un autre peuple, que celui sur qui avoit été remportée la victoire, laquelle avoit donné lieu au premier triomphe comme au premier arc. L'abbé du Bos.

Bossuet conçoit nettement sa pensée, & ses idées s'arrangent naturellement : mais plus l'abbé du Bos fait d'efforts, plus il s'embarrasse. Il est obscur par les précautions qu'il prend pour se faire entendre. On démêle qu'il veut dire que les arcs triomphaux étant ornés des dépouilles des ennemis, on ne pouvoit pas faire servir les mêmes dans des occasions, où la victoire avoit été remportée sur des peuples différents.

Quand on accumule les idées ſans ordre, on s'embarraſſe dans ſa propre penſée, & on ne ſait plus par où finir. On ſent qu'on eſt obſcur, & on le devient davantage, parce qu'on veut ceſſer de l'être. On pourroit dire :

Autre exemple.

Rien n'eſt plus propre à nous faire connoître ce que peuvent ſur tous les hommes & principalement ſur les enfants les qualités propres à l'air d'un certain pays, que de conſidérer le pouvoir des ſimples viciſſitudes ou altérations paſſageres de l'air ſur les organes qui ont acquis toute leur conſiſtance.

L'abbé du Bos exprime cette même penſée avec beaucoup de déſordre & de ſuperfluité.

Rien n'eſt plus propre à nous donner une juſte idée du pouvoir que doivent avoir ſur tous les hommes & principalement ſur les enfants les qualités qui ſont propres à l'air d'un certain pays en vertu de ſa compoſition, lesquelles *on pourroit appeller ſes qualités permanentes*; que *de rappeller la connoiſſance* que *nous avons du pouvoir* que *les ſimples viciſſitudes ou les altérations paſſageres de l'air ont même ſur les hommes* dont *les organes ont acquis la conſiſtance* dont *ils ſont ſuſceptibles*. Du Bos.

Autre.

Tout perſuadé que *je ſuis* que *ceux* que *l'on choiſit pour de différents emplois , chacun ſelon ſon génie & ſa profeſſion , ſont bien ; je me haſarde de dire* qu'il *ſe peut faire* qu'il *y ait au monde pluſieurs perſonnes, connus ou inconnus, que l'on n'emploie pas, qui feroient très-bien.* La Bruy.

Quand vous lirez la Bruyere, vous y trouverez ſouvent des conſtructions dans ce goût-là.

Autre.

Il me ſemble qu'on écriroit correctement, ſi l'on diſoit.

L'Allemagne eſt aujourd'hui bien différente de ce qu'elle étoit quand Tacite l'a décrite. Elle eſt remplie de villes, & il n'y avoit que des villages : les marais, la plupart des forêts ont été changés en prairies ou en terres labourables : mais quoique par cette raiſon la maniere de vivre & de s'habiller des Allemands ſoit différente en bien des choſes de celles des Germains, on leur reconnoît encore le même génie & le même caractere.

Voici comment l'abbé du Bos embarraſſe cette penſée.

Quoique l'Allemagne ſoit aujourd'hui dans

un état bien différent de celui où elle étoit quand Tacite la décrivit; quoiqu'elle ſoit remplie de villes, au lieu qu'il n'y avoit que des villages dans l'ancienne Germanie; quoique les marais & la plupart des forêts de la Germanie aient été changés en prairies & en terres labourables; enfin quoique la maniere de vivre & de s'habiller des Germains ſoient différentes par cette raiſon en bien des choſes de la maniere de vivre & de s'habiller des Allemands, on reconnoît néanmoins le genre & le caractere d'eſprit des anciens Germains dans les Allemands d'aujourd'hui.

1. L'abbé du Bos pouvoit éviter la répétition de ces *quoique*. 2. *Par cette raiſon* & *dans les Allemands d'aujourd'hui* ſont mal placés. 3. Les mots de *Germanie*, de *Germains* & d'*Allemands* ſont trop répétés. Enfin cette longue ſuite de propoſitions ſubordonnées tiennent trop long-temps l'eſprit en ſuſpens, le font revenir trop ſouvent au même tour, & ne ſont pas en proportion avec la concluſion qu'elles amenent. Tous ces défauts rendent le ſtyle lourd & traînant; & vous voyez qu'on les évite, quand on ſe conforme à la liaiſon des idées

Si vous étudiez les périodes que je vous ai données pour modeles, vous remarquerez que

Comment les idées ſe déve-

loppent dans une période.

les idées principales des différents membres tendent toutes au même but, & que les modifications qui les accompagnent, les développent & les arrangent avec ordre autour d'une idée qui est comme un centre commun. C'est pourquoi une période bien faite est appellée une période arrondie.

Exemple d'une période arrondie.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots;
Soumis avec respect à sa volonté sainte
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.

Racine.

Je ne crains que Dieu. Voilà à quoi toute la période se rapporte. Cette idée est en même temps la principale du second membre, elle est naturellement liée à la principale du premier, & les propositions subordonnées la développent & l'arrondissent. Voici un passage où Massillon lie parfaitement ses idées dans une suite de périodes. L'idée principale, à laquelle toutes les autres se rapportent, est qu'on n'oseroit dire la vérité aux princes.

Suite de périodes arrondies, qui développent une idée principa-

Gâtés par les louanges, on n'oseroit plus leur parler le langage de la vérité : eux seuls ignorent dans leurs états ce qu'eux seuls devroient connoître : ils envoient des ministres pour

être informés de ce qui se passe de plus secret dans les cours & dans les royaumes les plus éloignés ; & personne n'oseroit leur apprendre ce qui se passe dans leur royaume propre : les discours flatteurs assiégent leur trône, s'emparent de toutes les avenues, & ne laissent plus d'accès à la vérité. Ainsi le souverain est seul étranger au milieu de ses peuples ; il croit manier les ressorts les plus secrets de l'empire, & il en ignore les événements les plus publics : on lui cache ses pertes, on grossit ses avantages, on lui diminue les miseres publiques, on le joue à force de le respecter ; il ne voit plus rien tel qu'il est, tout lui paroît tel qu'il le souhaite.

le.

Voici une période qui n'est pas si bien faite, parce qu'il y a trop de propositions incidentes dans le premier membre. Elle est encore de Massillon.

Exemple, où les propositions incidentes nuisent à l'arrondissement d'une période.

Souvenez-vous de ce jeune roi de Juda, qui pour avoir préféré les avis d'une jeunesse inconsidérée, à la sagesse & à la maturité de ceux aux conseils desquels Salomon son pere étoit redevable de la gloire & de la prosperité de son regne, & qui lui conseilloient d'affermir les commencements du sien par le soulagement de ses peuples, vit un nouveau royaume se former des débris de

celui de Juda, & qui pour avoir voulu exiger de ses sujets au-delà de ce qu'ils lui devoient, perdit leur amour & leur fidélité qui lui étoient dûs.

La liaison des idées est ralentie, parce que Massillon s'arrête sur un nom de la premiere proposition incidente, pour le modifier par deux autres propositions assez longues : *aux conseils desquels &c.*, *& qui lui conseilloient*, *&c.* Or, l'esprit n'aime pas à être retardé de la sorte.

Exemple d'une période traînante.

Si des propositions de cette espece, jetées dans le premier membre, ralentissent le discours, elles rendent la période traînante, lorsqu'elles sont ajoutées au dernier. Fénelon écrit ainsi à Madame de Maintenon.

Comme le roi se conduit bien moins par des maximes suivies, que par l'impression des gens qui l'environnent, & auxquels il a confié son autorité; le capital est de ne perdre aucune occasion pour l'obséder par des gens sûrs, qui agissent de concert avec vous, pour lui faire accomplir dans leur vraie étendue ses devoirs dont il n'a aucune idée.

C'est au dernier *pour* que la période devient languissante. Vous vous souviendrez

qu'une prépoſition ne peut être répétée, qu'autant qu'elle exprime le même rapport, & qu'elle ſubordonne deux propoſitions à une même propoſition principale.

Ce ne ſeroit pas faire une période, ce ſeroit écrire une ſuite de phraſes mal liées, que de dire avec Paſcal.

Exemple d'une ſuite de phraſes mal liées.

(1) *Qu'eſt-ce que nous crie cette avidité* (d'acquérir des connoiſſances) *ſinon qu'il y a eu autrefois en l'homme un véritable bonheur dont il ne lui reſte maintenant que la marque & la trace toute vuide,* (2) *qu'il eſſaie de remplir de tout ce qui l'environne;* (3) *en cherchant dans les choſes abſentes le ſecours qu'il n'obtient pas des préſentes, & que les unes & les autres ſont incapables de lui donner;* (4) *parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini & immuable.*

J'ai diſtingué les phraſes par des chiffres. Vous voyez que la ſeconde modifie le dernier nom de la premiere, que la troiſieme modifie la ſeconde, & que la quatrieme modifie la derniere partie de la troiſieme. Ce n'eſt certainement pas là une période arrondie.

L'ennui dévore les grands & ils ont bien

de la peine à remplir leur journée. Voilà une idée principale que Made. de Maintenon développe dans une ſuite de phraſes bien faites & bien liées.

Suite de phraſes bien liées.

Que ne puis-je vous donner toute mon expérience; que ne puis-je vous faire voir l'ennui qui dévore les grands, & la peine qu'ils ont à remplir leur journée! Ne voyez-vous pas que je meurs de triſteſſe dans une fortune qu'on auroit eu peine à imaginer, & qu'il n'y a que le ſecours de Dieu qui m'empêche d'y ſuccomber? J'ai été jeune & jolie, j'ai goûté des plaiſirs, j'ai été aimée par-tout. Dans un âge plus avancé, j'ai paſſé des années dans le commerce de l'eſprit, je ſuis venue à la faveur; & je vous proteſte que tous les états laiſſent un vuide affreux, une inquiétude, une laſſitude, une envie de connoître autre choſe, parce qu'en tout cela rien ne ſatisfait entiérement.

Ce dernier exemple eſt un modele. Mais revenons encore à des critiques, Monſeigneur; car enfin le vrai moyen d'apprendre à écrire, c'eſt de ſavoir les défauts que vous avez à éviter.

Un mot déplacé rend

Ce n'eſt pas aſſez de bien arranger les propoſitions principales, ſubordonnées & in-

cidentes ; il faut encore que chaque mot soit à sa place.

une construction vicieuse.

Exemple.

Si la plupart des Grecs & des Latins qui les ont suivis, ne parlent point de ces rois babyloniens ; s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume parmi les plus grandes monarchies dont ils racontent la suite ; enfin si nous ne voyons presque rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois Teglathphalasar, Salmanasar, Sennachérib, Nabuchodonosor, & de tant d'autres si renommés dans l'écriture & dans les histoires orientales ; il le faut attribuer ou à l'ignorance des Grecs, plus éloquents dans leurs narrations, que curieux dans leurs recherches ; ou à la perte que nous avons faite de ce qu'il y a de plus recherché & de plus exact dans leurs histoires. Boss.

Dans *si la plupart des Grecs & des Latins qui* . . . le conjonctif *qui* paroît d'abord se rapporter aux Grecs comme aux Latins. Cependant *les ont suivis* fait bientôt voir que l'écrivain ne veut pas qu'on le rapporte aux Grecs. Mais il s'agit pour le moment de remarquer les mots qui ne sont pas à leur place. Il me semble donc qu'au lieu de *s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume parmi* . . . il falloit *s'ils ne donnent à ce grand royaume*

aucun rang parmi . . : & qu'au lieu *ſi nous ne voyons rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois . . .* il falloit *ſi dans leurs ouvrages nous ne voyons preſque rien de ces . . . .* Car la liaiſon des idées demande que *parmi* ſuive immédiatement *rang*, & que *de ces fameux rois* ſuive immédiatement *preſque rien.*

Autre.

Il écrivit de ſa propre main ſur deux tables qu'il donna à Moyſe au haut du mont Sinaï, le fondement de cette loi, c'eſt-à-dire, le décalogue. Boſs

Une tranſpoſition eût rapproché le verbe de ſon objet, & la liaiſon des idées eût été plus grande, ſi Boſſuet eût dit : *ſur deux tables qu'il donna à Moyſe au haut du mont Sinaï, il écrivit.*

Mais comme on n'eſt pas toujours ſûr d'avoir raiſon lorſqu'on entreprend de corriger Boſſuet, gâtons une de ſes périodes en tranſpoſant ſeulement quelques mots.

Autre.

Gloire, richeſſe, nobleſſe, puiſſance, ne ſont que des noms pour les hommes du monde; pour nous ſi nous ſuivons Dieu, ce ſeront des choſes : au contraire la pauvreté, la honte, la mort ſont des choſes trop effectives, &

trop réelles pour eux ; pour nous ce sont seulement des noms. Boss.

Cette période n'auroit pas la même grace si vous écriviez.

Gloire, richesse, noblesse, puissance ne sont que des noms pour les gens du monde ; si nous suivons Dieu, ce seront des choses pour nous : au contraire la pauvreté, la honte, la mort sont des choses trop effectives & trop réelles pour eux, ce sont seulement des noms pour nous.

Je n'ai cependant fait que transposer *pour nous* à la fin de chaque membre. Vous voyez donc qu'en laissant ces deux mots dans la place où Bossuet les a mis, les idées en sont beaucoup mieux liées ; & cela doit vous servir de regle dans tous les cas, où vous avez des oppositions à marquer.

Il ne suffit pas de concevoir bien pour s'énoncer clairement.

Despréaux a dit : *ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ;* c'est une maxime qu'on répéte beaucoup : cependant vous avez vu des phrases, où l'écrivain conçoit bien ce qu'il veut dire, quoiqu'il s'exprime d'une maniere obscure ou du moins embarrassée. Cela devoit arriver ainsi ; car autre chose est de concevoir clairement sa pensée, & autre chose de la ren-

dre avec la même clarté. Dans un cas toutes les idées se présentent à la fois à l'esprit, dans l'autre elles doivent se montrer successivement. Pour bien écrire, ce n'est donc pas assez de bien concevoir : il faut encore apprendre l'ordre dans lequel vous devez communiquer l'une après l'autre des idées que vous appercevez ensemble. Accoutumez-vous de bonne heure à concevoir avec netteté, & familiarisez-vous en même temps avec le principe de la plus grande liaison.





CHAPITRE X.

Des constructions elliptiques.

Il ne s'agit pas ici seulement des ellipses qui sont d'un usage général, & dont nous avons parlé dans la grammaire ; il s'agit encore de celles qui sont plus rares, & que les bons écrivains se permettent, pour donner plus de vivacité au discours.

Il faut débarrasser le discours de tout mot, qui se supplée facilement.

Nous voudrions donner à nos expressions la rapidité de nos pensées. Ainsi non-seulement le style doit être dégagé de toute superfluité, il doit être encore débarrassé de tout ce qui se supplée facilement : moins on emploie de mots, plus les idées sont liées.

Une femme inconstante est celle qui n'aime plus ; une légere, celle qui déja en aime une autre ; une volage, celle qui ne sait si elle aime, ni ce qu'elle aime ; une indifférente, celle qui n'aime rien. La Bruyere.

On sous-entend un mot qu'on ne veut pas répéter.

Le retranchement du verbe rend ici le ſtyle plus vif.

Si j'épouſe, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera point; ſi une joueuſe, elle pourra s'enrichir; ſi une ſavante, elle ſaura m'inſtruire; ſi une prude, elle ne ſera point emportée; ſi une emportée, elle exercera ma patience; ſi une coquette, elle voudra me plaire; ſi une galante, elle le ſera peut être juſqu'à m'aimer; ſi une dévote, répondez, Hermas, que dois-je attendre de celle qui veut tromper Dieu, & qui ſe trompe elle même?

La Bruyere paroît aimer ce tour, & en fait uſage aſſez ſouvent; mais il feroit encore mieux de ſupprimer les *ſi* & de dire *ſi j'épouſe, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera pas; une joueuſe; elle pourra s'enrichir; une ſavante &c.* Vous ſentez qu'il s'agit d'une fauſſe dévote.

J'acceptérois les offres de Darius, ſi j'étois Alexandre; & moi auſſi, ſi j'étois Parménion.

Suppléez dans le ſecond membre *je les accepterois.*

On le ſous- Quelquefois on ſouſentend avec une négation

gation un verbe qui a été employé affirmativement.

entend avec des modifications qu'il n'avoit pas.

Il y avoit tout à redouter de la fureur d'Annibal, & rien à craindre de la modération de Fabius. S. Evremont.

Suppléez *il n'y avoit rien.* D'autrefois on sousentend, sans négation, un verbe qui a été pris négativement.

La frugalité des Romains n'étoit point un retranchement des choses superflues, ou une abstinence volontaire des agréables : mais un usage grossier de ce qu'on avoit entre les mains. S. Evremont.

Suppléez *c'étoit ;* sousentendu aussi *choses* devant *agréables.*

Enfin on sousentend des mots qui n'ont pas été énoncés.

On sousentend des mots qui n'ont pas été énoncés.

.... aussi tôt aimés qu'amoureux.

On ne vous force point à répandre des larmes.

Des Houlieres.

Le premier vers est elliptique : *comme vous êtes aimés, aussitôt que vous êtes amoureux.*

Madame de Sévigné écrit à ſa fille :

Je vous en prie, ne donnons point déſormais à l'abſence l'honneur d'avoir remis entre nous une parfaite intelligence, & de mon côté la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi.

Difficultés peu fondées des grammairiens.

Cette conſtruction eſt fort claire, &, par conſéquent, elle eſt bonne. Cependant des grammairiens demanderont qu'eſt ce *qu'avoir remis de mon côté la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi ?* Et ils condamneront ce tour, parce qu'ils n'en trouvent pas d'exemple. Plus occupés des mots que des penſées, ils déſapprouvent les ellipſes, lorſqu'elles paroiſſent rapprocher des mots qu'on n'a pas encore vus enſemble. Mais ſoyez perſuadé qu'une phraſe claire, vive & préciſe eſt bonne, quand même la langue ne fourniroit pas de moyen pour remplir l'ellipſe. Ces grammairiens ſavent ſi une choſe a été dite ou non ; mais ils paroiſſent ignorer que ce qui n'a pas été dit, peut ſe dire. Aſſujettis à des regles qu'ils ne ſauroient fixer, & ſouvent en contradiction avec eux-mêmes, ils voient d'un jour à l'autre le ſuccès des tours, contre leſquels ils ſe ſont récriés ; & ils reçoivent enfin la loi de l'uſage, qu'ils appellent biſarre. Cependant l'uſage n'eſt pas auſſi peu fondé en raiſon qu'ils le prétendent ; il s'établit d'après ce qu'on ſent, & le

ſentiment eſt bien plus ſûr que les regles des grammairiens. Si Racine avoit toujours écouté de pareils critiques, il n'auroit pas enrichi la langue de quantité de nouveaux tours. Il a dit :

Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidele?

Et un habile grammairien remarque que cette ellipſe eſt trop forte. Il avoue cependant qu'on la peut pardonner à un poëte de l'âge de Racine: mais il ne conſeilleroit pas à un jeune homme de haſarder un pareil tour ; comme s'il falloit avoir veilli, pour oſer bien écrire.

Voici une éllipſe encore plus irréguliere :

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Un grammairien qui voudroit mieux écrire, écriroit fort mal : la préciſion eſt à rechercher toutes les fois que la liaiſon des idées prévient les équivoques, auxquelles la forme du diſcours paroîtroit donner lieu. En effet tous les arrangements de mots ſont ſubordonnés à cette liaiſon, & lorſqu'un mot eſt inutile, il le faut ſupprimer.

Monſieur de Valincour a critiqué dans la

princeſſe de Cleves cette phraſe : *elle faiſoit valoir à Eſtouteville, de cacher leur intelligence;* cependant l'eſprit devine facilement que les mots ſousentendus ſont *le ſoin qu'elle prenoit.*

Il m'a fait faire bien des compliments, & que ſans que ſon équipage étoit bien fatigué, il ſeroit venu me voir, & moi, ſans que je n'en ai point.

On voit que Madame de Sévigné badine ſur *ſans que*, qui eſt une mauvaiſe expreſſion; & le tour elliptique qu'elle emploie eſt auſſi bon que plaiſant.

C'eſt une faute contre la politeſſe que de louer immodérément en préſence de ceux que vous faites chanter ou toucher un inſtrument, quelqu'autre perſonne qui a les mêmes talents, comme devant ceux qui vous liſent des vers, un autre poëte. La Bruyere.

Cette conſtruction eſt embarraſſée, parce que *louer* eſt loin de ſon objet, *quelqu'autre perſonne* : c'eſt ce qui fait qu'il paroît mal à propos ſousentendu devant *un autre poëte.*

Vous remarquerez que les ellipſes ne ſouffrent point de difficulté, lorſqu'on ne ſous-

entend que les mots, qui ont déja été employés.

Corneille étoit très aisé à vivre, bon pere, bon mari, bon parent, tendre & plein d'amitié. Il avoit l'ame fiere & indépendante, nulle souplesse, nul manege : ce qui l'a rendu très propre à peindre la vertu romaine, & très peu propre à faire sa fortune. Fontenelle.

Voici trois pensées de Pascal, où vous remarquerez le même tour elliptique.

Le fini s'anéantit en présence de l'infini : ainsi notre esprit devant Dieu, ainsi notre justice devant la justice divine.

Il est également dangereux à l'homme de connoître Dieu sans connoître sa misere, & de connoître sa misere sans connoître Dieu.

Quand tout se remue également, rien ne se remue en apparence, comme en un vaisseau. Quand tous vont vers le déréglement, nul ne semble y aller : qui s'arrête, fait remarquer l'emportement des autres, comme un point fixe.

Regle générale.

Les grammairiens disent que l'ellipse doit être autorisée par l'usage ; mais il suffit qu'elle

le ſoit par la raiſon. Vous pouvez vous permettre ces ſortes de tours, toutes les fois que les mots ſousentendus ſe ſuppléeront facilement. Ne demandez pas ſi une expreſſion eſt uſitée ; mais conſidérez ſi l'analogie autoriſe à s'en ſervir. Vous ſaurez un jour que le latin eſt beaucoup plus elliptique que le françois ; & vous en ſentirez facilement la raiſon.





CHAPITRE XI.

Des amphibologies.

LES amphibologies ſont occaſionnées par les pronoms, *il*, *le*, *la*, &c. ; par les adjectifs poſſeſſifs *ſon*, *ſa*, &c. ; & par des noms qui ne ſont pas dans la place que marque la liaiſon des idées. Cauſe des amphibologies.

Samuël offrit ſon holocauſte à Dieu, & il lui fut ſi agréable, qu'il lança au même moment de grands tonnerres contre les Philiſtins. Exemple.

Le rapport de ces pronoms n'eſt pas ſenſible. Bouhours veut corriger cette conſtruction & la corrige mal : *Samuël*, dit-il, *offrit ſon holocauſte à Dieu, & ce ſacrifice lui fut ſi agréable qu'il lança, &c.* Vous voyez que l'amphibologie ſubſiſte toujours : car par la conſtruction *lui* ſe rapporte à *Samuël.* On auroit pu dire : *Samuël offrit ſon holocauſte, & Dieu le trouva ſi agréable, qu'il, &c.*

Regle pour éviter les amphibologies.

Le principe de la plus grande liaison des idées nous apprendra comment on peut éviter ces défauts : il suffira de faire des observations sur quelques exemples.

Le roi fit venir le maréchal ; *il lui dit*. *Il* est évidemment le roi, & *lui* le maréchal. Or, vous remarquerez que dans la seconde proposition les pronoms suivent la même subordination que vous avez donnée aux noms dans la premiere. Si *fit venir* est subordonné à *roi*, *dit* l'est à *il* ; & si *le maréchal* est subordonné à *fit venir*, *lui* l'est à *dit*. La regle est donc en pareil cas de conserver cette subordination. Multiplions les noms & les pronoms, nous verrons ce principe se confirmer.

Le comte dit au roi que le maréchal vouloit attaquer l'ennemi ; *& il l'assura qu'il le forceroit dans ses retranchements.*

Il n'y a point d'équivoque dans cette période, quoique le premier membre renferme quatre noms. La subordination est exacte, parce que les pronoms d'une proposition se rapportent aux noms d'une proposition de même genre : car le rapport se fait de la principale à la principale, & de la subordonnée à la subordonnée. *Il l'assura* est la principale du second membre, & les pronoms se rapportent

à la principale du premier ; *il* à *comte*, *le* à *roi*. De même *qu'il le forceroit* eſt la ſubordonnée du ſecond membre, & les pronoms ſe rapportent à la ſubordonnée du premier ; *il* à *maréchal*, *le* à *ennemi*.

Mais toutes les périodes n'ont pas cette ſymmétrie : car un des membres peut avoir deux propoſitions, tandis que l'autre n'en aura qu'une. *Le maréchal vit que l'ennemi vouloit nous attaquer*, *il le prévint*. Cependant la ſubordination marque encore ſenſiblement le rapport, *le* eſt pour *l'ennemi*, parce que ce nom appartient à la phraſe ſubordonnée.

Voilà donc la regle générale : toutes les fois que dans le premier membre d'une période il y a des noms ſubordonnés, les pronoms doivent ſuivre dans le ſecond le même ordre de ſubordination. Dans tout autre cas la regle ſera de rapporter le pronom ſubordonné au premier nom, qui ſera offert dans le diſcours. *Le comte étoit à quelques lieues* : *le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer* ; c'eſt-à-dire attaquer le comte. *A peine avoit-on confié cette place au comte que le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer* ; c'eſt-à-dire attaquer cette place. Or, puiſque dans le premier exemple le pronom ſe rapporte à *comte*,

& à *cette place* dans le ſecond ; il ſe rapporte donc en pareil cas au nom qui à été énoncé le premier. Par conſéquent il ſe rapporteroit à *maréchal*, ſi le diſcours commençoit par cette phraſe : *le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer.* Vous voyez donc que lorſqu'il n'y a pas ſubordination de noms, le pronom ſubordonné tient toujours la place du nom qui à été énoncé le premier.

Je dis *le pronom ſubordonné* ; car lorſqu'un pronom eſt le ſujet d'une propoſition, il ſe rapporte toujours au dernier nom *Le comte étoit à quelques lieues, le maréchal dit qu'il vouloit le joindre. Il*, ſujet de la propoſition, eſt viſiblement pour *le maréchal*, comme *le*, pronom ſubordonné, eſt pour *le comte.*

Ce ſoldat croit qu'il eſt l'homme que vous demandez, eſt une phraſe correcte dans le cas où le ſoldat parleroit lui-même : dans tout autre il faudroit dire, *croit que c'eſt l'homme.*

Les regles particulieres varient à ce ſujet.

Ces exemples vous font connoître que les regles varient ſuivant les cas : mais ſouvenez-vous qu'il y en a une qui ne varie point : c'eſt le principe de la plus grande liaiſon des idées. Quand vous vous ſerez familiariſé avec

ce principe, il vous ſera permis d'oublier toutes les regles particulieres.

Une conſéquence des obſervations précédentes, c'eſt que dans une ſuite de propoſitions le même pronom ne peut ſe rapporter à un même nom, qu'autant qu'il eſt toujours dans la même ſubordination. Vous écrirez clairement ſi vous dites : *votre ami a rencontré l'homme qui s'eſt fait cette affaire, il lui a dit qu'il tenoit de bonne part qu'on menaçoit de l'arrêter, & qu'il avoit même ouï dire qu'on le traiteroit en criminel d'état. Il*, eſt pour *votre ami*, comme *le* eſt pour *l'homme qui s'eſt fait cette affaire*; & la ſubordination eſt fort bien obſervée. Si vous détruiſiez cette ſubordination, le diſcours ſeroit tout-à-fait louche. *Votre ami a rencontré l'homme qui s'eſt fait cette affaire, il lui a dit qu'il tenoit de bonne part qu'il étoit menacé d'être arrêté, & qu'il avoit même ouï dire, qu'il ſeroit traité en criminel d'état.* On n'apperçoit plus ſenſiblement le rapport de tous ces *il*, & le lecteur eſt obligé de deviner quels ſont ceux qui tiennent la place de *votre ami* & ceux qui tiennent celle de *l'homme qui s'eſt fait cette affaire.*

Le même pronom ne peut ſe rapporter au même nom, qu'autant qu'il eſt toujours dans la même ſubordination.

On ſe ſert encore du genre & du nombre pour marquer le rapport des pronoms ; mais il ne faut pas pour cela négliger la ſubordi-

Il ne faut pas que le genre & le nombre

marquent seuls le rapport des pronoms.

nation des idées. *Paris étoit renfermé dans une île, il ne s'étendoit pas au-delà de la cité. Il* signifie *Paris*, & cette construction est correcte, parce que le rapport est tout-à-la fois rendu sensible par le genre & par la subordination : car *il* est sujet de la seconde proposition, comme *Paris* l'est de la premiere. Si on disoit : *Paris étoit renfermé dans une île, elle....* le genre feroit rapporter le pronom *elle* à *île* : mais cette construction choqueroit la subordination des idées.

Ainsi lorsque l'abbé de Vertot dit : *Rome, bâtie sur un fond étranger, n'avoit qu'un territoire fort borné, on prétend qu'il....* la construction ne souffre point d'équivoque, parce que le rapport du pronom *il* à *territoire* est marqué par le genre : elle seroit meilleure, s'il étoit encore marqué par la subordination. En effet, en substituant *Paris* à *Rome*, *il* ne se rapporteroit plus à *territoire*, mais à *Paris*.

Tout ce que l'œil peut appercevoir, dit l'abbé du Bos, *se trouve dans un tableau comme dans la nature : elle.....* Le genre du pronom ne permet ici aucune méprise. Mais si à *l'œil* on substituoit *la vue*, la phrase deviendroit équivoque. Cet écrivain n'a donc pas suivi la subordination des idées.

Il en eſt du nombre comme du genre : il ne doit pas diſpenſer de ſe conformer aux regles que nous avons données : *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, ils l'avoient conquis*, doit être préféré à *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, il avoit été conquis*. Car dans la ſeconde conſtruction, le nombre ſeul force à rapporter le pronom *il* à *territoire*. L'ordre des idées le feroit au contraire rapporter au nom, ſi ce nom étoit auſſi au ſingulier. Pour le comprendre, il n'y auroit qu'à dire, *Paris n'avoit qu'un territoire fort borné, il*..... car alors le pronom ſe rapporteroit viſiblement à *Paris*.

Le pronom doit toujours ſe rapporter à l'idée dont l'eſprit eſt préoccupé.

C'eſt une ſuite des regles que nous avons expoſées, qu'un pronom doit rarement ſe rapporter à un nom d'une propoſition incidente : car le propre de cette eſpece de propoſition eſt de n'attirer l'attention qu'en paſſant, en ſorte que l'eſprit ſe rapporte toujours ſur un des noms qui la précédent, & dont il eſt préoccupé. Des exemples rendront la choſe ſenſible.

Télémaque qui s'étoit abandonné trop promptement à la joie d'être ſi bien traité par Calypſo, reconnut la ſageſſe des conſeils que Mentor venoit de lui donner. Fénelon.

Calypso appartient à la proposition incidente. Par conséquent l'esprit ne s'y arrête pas, & il revient à *Télémaque*, auquel il rapporte le pronom *lui*. Cette phrase est donc bien construite.

Un auteur sérieux n'est pas obligé de remplir son esprit de toutes les ineptes applications, que l'on peut faire au sujet de quelques endroits de ses ouvrages, & encore moins de les supprimer.

La Bruyere fait-là une construction forcée, en rapportant le pronom *les* à *quelques endroits*; car si le sens le pouvoit permettre, on le rapporteroit à *ineptes applications*.

Cette regle, que le pronom se rapporte à l'idée dont l'esprit est préoccupé, a donné lieu à des tours élégants.

Cette regle donne lieu à des tours élégants.

Quand le peuple Hébreu entra dans la Terre promise, tout y célébroit leurs ancêtres. Boss.

Ses eût été plus lié avec *peuple*, *leurs* l'est plus avec l'idée dont l'esprit est rempli ; & par cette raison il a dû être préféré.

Une femme infidelle, si elle est connue pour

telle de la personne intéressée, n'est qu'infidelle, s'il la croit fidelle, elle est perfide. La Bruyere.

Il est fort bien, parce que ce n'est pas le mot *personne*, qui reste à l'esprit, c'est l'idée d'*homme*, de *mari*. Par la même raison on dira : *cette troupe de masques couroit les rues, je les ai vus*, & ce sera mieux que *je l'ai vue.*

Madame la Dauphine vint passer l'après-diné chez Madame de Cleves. M. de Némours ne manqua pas de s'y trouver : il ne laissoit échapper aucune occasion de voir Madame de Cleves, sans laisser paroître néanmoins qu'il les cherchât.

Que veut dire *les* au pluriel avec *aucune occasion* au singulier, dit M. de Valincour ? Mais cette critique n'est pas fondée. Quand on dit : *il ne laissoit échapper aucune occasion*, l'esprit se représente nécessairement qu'il y en a eu plusieurs ; or, c'est avec cette idée de multitude que se construit le pronom *les*. M. de Valincour propose de corriger ainsi cette prétendue faute : *sans faire paroître qu'il cherchât l'occasion de voir Madame de Cleves, il n'en laissoit pourtant échapper aucune.* Mais cette phrase n'a pas la même grace que celle qu'il condamne. D'ailleurs l'ordre des idées deman-

doit que, *il ne laiſſoit échapper aucune occaſion* vînt immédiatement après *il ne manqua pas de s'y trouver.*

J'ai eu cette conſolation en mes ennuis, qu'une infinité de perſonnes qualifiées ont pris la peine de me témoigner le déplaiſir qu'ils en ont eu.

Ils, dit Vaugelas, eſt plus élégant *qu'elles.* Mais je crois cet exemple mal choiſi : les perſonnes qualifiées étant des deux ſexes, rien ne détermine à préférer le genre maſculin. Cet exemple eſt tout différent de celui que la Bruyere nous a fourni, & il me ſemble que *elles* feroit mieux.

Il eſt quelquefois bien d'employer les pronoms dans un ordre renverſé à celui des noms auxquels ils ſe rapportent.

Il ne faut pas, Monſeigneur, que j'oublie de vous faire remarquer qu'en s'écartant de la ſubordination, on en lie quelquefois mieux les idées. Vous direz : *il aime cette femme ; mais elle ne l'aime pas*, plutôt que *il aime cette femme ; mais il n'en eſt pas aimé.* Ce renverſement a bonne grace toutes les fois que les membres d'une période expriment des idées qui ſont en oppoſition. Cela vous fait voir que les regles particulieres ne ſont jamais ſuffiſantes, & qu'il faut toujours en revenir au principe de la liaiſon des idées, qui peut ſeul vous éclairer dans tous les cas.

J'ajou-

J'ajouterai même que vous devriez ſacrifier toutes ces regles, ſi vous ne pouviez les ſuivre qu'en alongeant votre diſcours : car rien ne lie mieux que la préciſion. Mais ſouvent c'eſt faute de les obſerver qu'on devient diffus. *Le génie*, dit l'abbé du Bos, *ſe montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont ; ils donnent à connoître qu'ils ont du génie dans un temps, où ils ne ſavent point encore la pratique de leur art.* Il eût été plus court & plus correct de dire : *le génie ſe montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont ; il ſe fait connoître dans un temps, &c.* Voyons encore quelques exemples.

J'ai lu tout ce qui s'eſt fait de meilleur en notre langue depuis que vous en avez entrepris la réformation, je l'ai étudiée dans les plus fameux écrivains. Bouhours.

L'abbé de Bellegarde blâme avec raiſon le pere Bouhours d'avoir rapporté le pronom à *langue* : mais il ſe trompe lui même, lorſqu'il dit qu'il ſe rapporte à *réformation*, parce que c'eſt le dernier nom : car cette regle eſt on ne peut pas moins exacte.

En s'arrêtant au ſens qu'emporte le mot *étudiée*, il eſt viſible que le pronom ne peut être employé que pour le mot *langue*. Mais

quand on a égard à la conſtruction plutôt qu'au ſens, il ſe rapporte naturellement à *tout ce qui s'eſt fait de meilleur.* On s'en convaincra, ſi on dit : *j'ai lu tout ce qui s'eſt fait de meilleur en notre langue, depuis que vous en avez entrepris la réformation ; je l'ai recueilli.*

Céſar voulut premierement ſurpaſſer Pompée ; les immenſes richeſſes de Craſſus, lui firent croire qu'il...... Si vous vous arrêtez-là, vous rapporterez *lui* & *il* à *Céſar* dont votre eſprit eſt préoccupé. Mais lorſque vous liſez : *lui firent croire qu'il pourroit partager la gloire de ces deux grands hommes*, le ſens vous force à rapporter ces pronoms à *Craſſus.* Cette conſtruction de Boſſuet eſt donc vicieuſe. En voici deux qu'on pourroit excuſer en faveur de la préciſion :

Un commerce foible & languiſſant étoit tout entier entre les mains des marchands étrangers, que l'ignorance & la pareſſe des gens du pays n'invitoient que trop à les tromper. Fontenelle.

Il eſt étonnant à combien de livres médiocres, & preſque inconnus, il avoit fait la grace de les lire. Fontenelle.

Le pronom *il*

Une derniere obſervation ſur ces pronoms,

c'eſt qu'ils ne doivent jamais être employés pour un nom qui a été pris vaguement. Comme ils ſont originairement dans la claſſe de ces adjectifs que nous avons appellés articles, ils doivent toujours ſe rapporter à des noms déterminés. Ne dites donc pas avec la Bruyere : *tout eſt illuſion, quand il paſſe par l'imagination ;* ni, *ceux qui écrivent par humeur, ſont ſujets à retoucher leurs ouvrages ; comme elle n'eſt pas toujours fixe...... Il* ne peut ſe rapporter à *tout*, ni *elle* à *humeur*. Malgré la réputation dont jouit cet écrivain, il y a beaucoup de négligence dans ſon ſtyle.

doit toujours ſe rapporter à un nom déterminé.

Je ne vous parlerai pas de quelques écrivains qui ne ſavent éviter les amphibologies qu'en répétant les noms : vous ſentez que c'eſt-là le vrai moyen de rendre le diſcours lâche & peſant.

L'uſage des pronoms *y* & *en* ne ſouffre point de difficultés.

De l'uſage des pronoms *y* & *en*.

Y tient lieu d'un nom qui ſeroit précédé de la prépoſition *à*, *en*, ou *dans* : *j'y penſe*, à vous ; *nous y ſommes*, en été ; dans, la maiſon ; *j'y vais*, à Rome, en Angleterre.

En ſe ſubſtitue à un nom qui auroit été

précédé de la prépoſition *de*; & ce ſeroit mal de ſe ſervir alors d'un autre pronom. *Il faut même que l'on ſe paſſe d'habits & de nourriture; & de les fournir à ſa famille.* La Bruyere devoit dire *& d'en fournir.*

Ce ſtyle montre que Quinault avoit un génie particulier : mais ceux qui ne peuvent faire autre choſe que répéter ces expreſſions, en manquent. L'abbé du Bos.

Cet *en* ne peut ſe rapporter à *génie particulier.* On auroit pu dire *: Quinault avoit du génie ; mais ceux-là en manquent qui, &c.*

Le caprice eſt dans les femmes tout proche de la beauté, pour être ſon contrepoiſon, & afin qu'elles nuiſent moins aux hommes qui n'en guériroient pas ſans remede. La Bruyere.

De quoi ne guériroient ils pas ? Voici une phraſe où le pronom eſt bien employé.

Qui l'auroit cru ! que de chaque morceau d'un animal coupé en deux, trois, quatre, vingt parties, il en naîtroit autant d'animaux complets & ſemblables au premier. Fontenelle.

Les pronoms relatifs à un

Comme les regles particulieres ſouffrent toujours des exceptions, il me reſte à vous

faire remarquer que dans une ſuite de phraſes, les pronoms relatifs à un même nom peuvent être ſubordonnés différemment.

même nom, peuvent être ſubordonnés différemment

Notre langue demeura long-temps dans un état de groſſiéreté. Ce ne fut que vers le regne d'Henri I, qu'elle commença à ſe polir. Alors il s'y fit des changements conſidérables : on inventa les articles qui la rendirent plus douce & plus coulante : on tâcha de lui donner quelque ſorte d'harmonie & de nombre ; & quoi qu'il y ait le tout à dire entre ce qu'elle étoit de ce temps-là & ce qu'elle eſt du nôtre, elle prit pourtant dès lors quelque choſe de l'air & de la forme que nous lui voyons aujourd'hui. L'abbé Maſs.

Elle, *y*, *la*, *lui*, ſe rapportent tous à *notre langue*. Cependant toutes ces conſtructions ſont bonnes : car vous ſentez que la liaiſon des idées y eſt parfaitement obſervée.

Les adjectifs, *ſon*, *ſes*, *leur*, ne ſont pas propres à marquer exactement les rapports, & il faut de l'adreſſe pour y ſuppléer.

Comment on prévient les amphibologies des adjectifs *ſon*, *ſa*, *ſes*.

Valere alla chez Léandre ; il y trouva ſon fils.

Il y a ici une équivoque qui devroit être

levée par ce qui précéde ; elle feroit levée trop tard, fi le lecteur étoit obligé de lire ce qui fuit.

On avoit affuré à Valere que fon fils avoit péri dans un naufrage. Cependant il veut en douter : il parcourt les ports de mer, dans l'efpérance d'en apprendre quelques nouvelles. Arrivé à Marfeille, il defcend chez Léandre : jugez de fon raviffement ; il y trouve fon fils.

C'eft vifiblement le raviffement & le fils de Valere.

On avoit affuré à Valere que le fils de Léandre avoit péri ; il va chez Léandre : quelle fut fa furprife, lorfqu'il le vit avec fon fils.

C'eft tout auffi vifiblement la furprife de Valere & le fils de Léandre.





CHAPITRE DERNIER.

Exemples de quelques expressions qui rendent les constructions louches ou du moins embarrassées.

Les femmes ne se sont-elles pas au contraire établies elles-mêmes dans cet usage, de ne rien savoir, ou par la foiblesse de leur complexion, ou par la paresse de leur esprit, ou par le talent & le génie qu'elles ont seulement pour les ouvrages de la main. La Bruyere. Premier exemple.

Par le talent & le génie qu'elles ont fait d'abord avec ce qui précéde un sens absurde, & ces tours sont à éviter.

Tous les jours de ses vers qu'à grand bruit il récite, Second.
Il met chez lui voisins, parens, amis en fuite.

Despréaux.

Il met de ses vers chez lui en fuite, pour

il chasse de chez lui avec ses vers. La syntaxe de notre langue ne permet pas de pareilles constructions.

Troisieme.

Et ne savez vous pas que sur le mont sacré,
Qui ne vole au sommet, tombe au plus bas degré.

Vole au sommet sur le mont, & tombe au plus bas dégré sur le mont !

Quatrieme.

Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole
Aiguiser par la queue une épigramme folle.

Despréaux.

Aiguiser d'une pointe par la queue !

Cinquieme. Voici des exemples que Bouhours tire de Vaugelas, & où il trouve de l'élégance. *Ces gens faisoient tout ce qu'ils pouvoient, pour lui persuader de rebrousser chemin, ou du moins qu'il separât cette multitude. Les ambassadeurs demandoient la paix, & qu'il lui plût.*

Il falloit dire, *persuader de rebrousser chemin*, ou *du moins de separer.* C'est pécher contre la plus grande liaison des idées que de marquer dans une phrase le même rapport par deux prépositions différentes. *Demandoit la paix & qu'il lui plût*, n'est pas non plus as-

ſez correct. Le pere Bouhours auroit eu bien de la peine à rendre raiſon de l'élégance qu'il croyoit voir dans ces tours. Vous remarquerez la même choſe dans l'exemple ſuivant : *il croyoit le ramener par la douceur, & que ſes remontrances .....*

Si c'eſt une faute d'exprimer les mêmes rapports par des moyens différents, c'en ſeroit une plus grande d'exprimer des rapports différents par la même prépoſition ; ne dites donc pas : *L'outrage que vous m'avez fait de me croire capable d'approuver & de me réjouir d'une action ſi déteſtable.* On approuve *une action*, & non pas *d'une action*. Sixieme.

Il ſeroit mal encore de dire : *ils n'ont plus ni affection ni créance pour elles* ; car on n'a pas de la créance pour quelqu'un, mais en quelqu'un. Il faut toujours conſulter la ſyntaxe, & ne lier les idées que par les moyens qu'elle fournit.

J'ajouterai ici quelques exemples de termes impropres, afin de vous accoutumer à remarquer & à éviter ce défaut. Derniers exemples.

Deſpréaux voulant dire qu'un eſprit qui ſe flatte, ignore ſouvent combien il a peu de ta-

lents, & s'aveugle sur son peu de génie, s'exprime ainsi :

> Mais souvent un esprit qui se flatte & qui s'aime,
> Méconnoît son génie & s'ignore soi-même.

Méconnoître, signifie proprement *ne pas reconnoître*, ou même *ne pas vouloir reconnoître*. D'ailleurs *ne pas connoître son génie* signifieroit ignorer combien on a de talents, & Despréaux veut dire : *ne connoît pas combien il en a peu*. Au lieu de *soi-même*, il faudroit *lui-même*. Peut-on dire : *un esprit qui méconnoît son génie ?* Enfin *qui s'aime* n'a été ajouté que pour rimer *avec soi-même*.

Pour dire, *variez votre style, si vous voulez mériter les applaudissements du public*, il prend ce tour :

> Voulez-vous du public mériter les amours ?
> Sans cesse en écrivant variez vos discours.

Varier ses discours, c'est proprement écrire sur différents sujets. *Les amours* pour les applaudissements est mal encore. *En écrivant* est inutile.

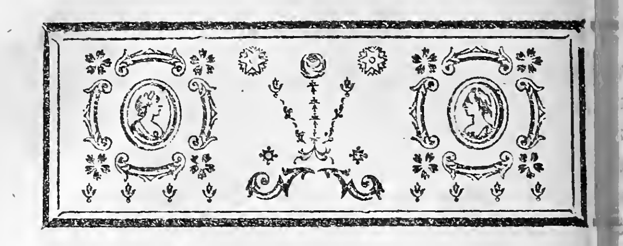
... Je penſai que la guerre ou la gloire
De ſoins plus importants rempliroient ma mémoire ;
Que *mes ſens* reprenant leur premiere vigueur,
L'amour acheveroit de ſortir de mon cœur :
Mais admire avec moi le ſort dont la *pourſuite*
Me fait courir moi-même au piege que *j'évite* .....

Racine.

Il faudroit ſubſtituer *eſprit* à *mémoire*, *ma raiſon* à *mes ſens*, *précaution* à *pourſuite* ; *je fuis* ou *je veux éviter* à *j'évite*.

Je crois ces exemples ſuffiſants : les lectures que nous faiſons enſemble, vous accoutumeront à diſcerner les termes propres, & ceux dont on contraint la ſignification.





LIVRE SECOND.



Des différentes especes de tours.

La liaison des idées est le principe qui doit expliquer tout l'art d'écrire.

Le principe de la liaison des idées vous a fait connoître comment le rapport des mots peut être rendu sensible, comment on peut écarter toute équivoque & toute obscurité. Voilà, Monseigneur, le commencement de l'art: il nous reste à élever sur le même principe un systême, dont toutes les parties se développent à vos yeux, & se distribuent avec ordre. Vous n'acquerrez de vraies connoissances, qu'autant que vous suivrez toujours cette méthode: les arts & les sciences sont des édifices, qui s'écroulent, s'ils ne sont assis sur des fondements solides.

En quoi con-

Chaque pensée a ses proportions & ses

ornements : lorſqu'elle eſt miſe dans ſon vrai jour, le développement en fait toute la grace. Pour écrire avec élégance, il faut donc connoître les idées acceſſoires, qui doivent modifier les idées principales, & ſavoir choiſir les tours les plus propres à exprimer une penſée avec toutes ſes modifications.

ſiſte l'élégance.





CHAPITRE PREMIER.

Des accessoires propres à développer une pensée.

Il faut qu'une pensée se développe d'elle-même.

Il y a des esprits trop bornés même pour leurs propres pensées : ils s'arrêtent sur chaque idée, ils s'appesantissent sur chaque mot : incapables de saisir les modifications qui en lient toutes les parties, ils commencent une phrase sans savoir ce qu'ils vont dire, ils la finissent sans se souvenir de ce qu'ils ont dit. Au contraire, un esprit, qui a de l'étendue & de la précision, embrasse ses pensées, il les voit se développer d'elles-mêmes, & il les présente dans leurs vraies proportions : vous en avez déja vu des exemples.

Les accessoires sont les modifications des idées principales.

Trois choses sont essentielles à une proposition : le sujet, l'attribut & le verbe. Mais chacune d'elles peut être modifiée, & les modifications dont on les accompagne, s'appellent

acceſſoires, mot qui vient d'*accedere*, *aborder*, *ſe joindre à*.

Les acceſſoires étant retranchés, la propoſition ſubſiſteroit encore : ce ſont des idées qui ne ſont pas abſolument néceſſaires au fond de la penſée, & qui ne ſervent qu'à la développer. *Un prince qui aime la vérité, & qui veut ſe corriger, ne doit pas écouter les flatteurs :* le ſens & la vérité de cette propoſition ne dépendent pas des acceſſoires que j'ai ajoutés au ſujet, elle en eſt ſeulement plus développée ; car *qui aime la vérité* & *qui veut ſe corriger*, fait voir pourquoi un prince ne doit pas écouter les flatteurs.

Comment on les doit choiſir.

Or, le choix des acceſſoires n'eſt pas une choſe indifférente ; car, lorſque je fais une propoſition, je compare deux termes, c'eſt-à-dire, le ſujet & l'attribut : je les conſidere donc ſous le rapport qu'ils ont l'un à l'autre, & je ne dois par conſéquent rien ajouter, qui ne contribue à rendre ce rapport plus ſenſible, ou plus développé. Voilà ce que font les acceſſoires dans l'exemple précédent ; ils démontrent la néceſſité de ne pas écouter les flatteurs.

Regles pour le choix des

Si, pour en ſubſtituer d'autres, je diſois : *un prince qui eſt incapable d'application, & qui*

accessoires du sujet.

craint d'être contrarié dans ses goûts frivoles, ne doit pas écouter les flatteurs : je ferois une proposition peu raisonnable, ou même ridicule. Car être incapable d'application & craindre d'être contrarié dans ses goûts n'est pas une raison pour ne pas écouter les flatteurs. Si je voulois donc conserver ce caractere au prince, il faudroit changer l'attribut de la proposition & par conséquent le fond de la pensée : je dirois, par exemple, *un prince qui est incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ses goûts frivoles, est fait pour être le jouet de ses flatteurs.*

Quand on modifie le sujet d'une proposition, il le faut donc considérer relativement à ce qu'on en veut affirmer : il faut que les accessoires, dont on l'accompagne, contribuent à le lier avec l'attribut : par conséquent, c'est au principe de la plus grande liaison des idées à vous éclairer sur le choix des accessoires dont le sujet peut être accompagné.

La regle est la même pour les accessoires de l'attribut.

Comme on considere le sujet par rapport à l'attribut il faut considérer l'attribut : par rapport au sujet; & toutes les modifications ajoutées de part & d'autres, doivent conspirer à les lier de plus en plus.

Le sujet &

Quant au verbe, il ne peut être modifié que

que par des circonstances, & il est évident que le choix des circonstances ne peut être déterminé que par le nom & l'attribut, considérés ensemble. Tout ce qui ne tient pas à l'un & & l'autre, est au moins superflu : ce sont-là deux points fixes, d'après lesquels l'écrivain doit terminer & circonscrire sa pensée.

l'attribut déterminent les accessoires du verbe.

Si une proposition est composée de plusieurs noms & de plusieurs attributs, la regle sera encore la même. On ne doit jamais ajouter que les accessoires qui contribuent à la plus grande liaison des idées : ce principe est général, & ne souffre point d'exception.

Dans tous les cas, la plus grande liaison des idées est l'unique regle.

Souvent les écrivains deviennent diffus, par la crainte d'être obscurs, ou obscurs par la crainte d'être diffus. Mais si vous observez le principe de la liaison des idées, vous éviterez également ces deux inconvénients. Peut-on manquer d'être clair & précis, quand on dit tout ce qui est nécessaire au développement d'une pensée, & qu'on ne dit rien de plus?

J'ai déja dit, Monseigneur, que les préceptes ne nous apprennent jamais mieux ce qu'il faut faire, que lorsqu'ils nous font remarquer ce qu'il faut éviter. Voyons donc comment

on peut ſe tromper dans le choix des acceſſoires.

Il ne faut pas s'appeſantir ſur une idée qu'on veut modifier.

Quelquefois un écrivain croit modifier une penſée, lorſqu'il s'appeſantit, pour dire une même choſe de pluſieurs manieres. Or, il eſt évident que ces répétitions embarraſſent le diſcours, & nuiſent par conſéquent à la liaiſon des idées.

L'ennuyeux loiſir d'un mortel ſans étude eſt la plus rude fatigue que je connoiſſe : ſi, pour ajouter des modifications à ce loiſir, je dis : *ce loiſir eſt celui d'un homme qui eſt dans les langueurs de l'oiſiveté, qui eſt eſclave de ſa lâche indolence*, on verra que je m'arrête ſur une même idée, & que les acceſſoires de *langueur* & d'*indolence* ne caractériſent pas le loiſir par rapport à l'idée de fatigue qui eſt l'attribut de la propoſition. On doit donc blâmer Deſpréaux, lorſqu'il dit :

Mais je ne trouve pas de fatigue ſi rude
Que l'ennuyeux loiſir d'un mortel ſans étude,
Qui ne ſortant jamais de ſa ſtupidité,
Soutient dans les langueurs de ſon oiſiveté,
D'une lâche indolence eſclave volontaire,
Le pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

Le dernier vers eſt beau, mais le poëte n'y arrive que bien fatigué.

Gardez-vous d'imiter ce rimeur furieux,
Qui de ſes *vains écrits lecteur harmonieux*
Aborde *en récitant* quiconque le ſalue,
Et pourſuit de ſes vers les paſſants dans la rue.

Deſpréaux.

De ſes vains écrits lecteur harmonieux ne fait que ralentir le diſcours. *Dans la rue* eſt inutile, & ne ſe trouve à la fin du vers que pour rimer à *ſalue*. Enfin les épithetes *furieux*, *vains*, *harmonieux* ne ſignifient pas grand choſe, ou du moins ſont bien froides. Cette penſée ne perdroit donc rien, ſi on ſe bornoit à dire: *gardez-vous d'imiter ce rimeur, qui aborde en récitant quiconque le ſalue, & pourſuit de ſes vers les paſſants.* En ajoutant tout ce que je retranche, Deſpréaux a voulu peindre, & il répand en effet des couleurs: mais c'eſt du coloris qu'il falloit, & le vrai coloris conſiſte uniquement dans les acceſſoires bien choiſis.

Le plus ſage eſt celui qui ne penſe point l'être:
Qui toujours pour un autre enclin vers la douceur,
Se regarde ſoi-même en ſévere cenſeur,
Rend à tous ſes défauts une exacte juſtice,
Et fait ſans ſe flatter le procès à ſon vice.

Cette pensée seroit mieux rendue, si l'on retranchoit le quatrieme vers. Quand on dit qu'un homme se regarde en sévere censeur, qu'il fait, sans se flatter, le procès à ses vices, est-ce ajouter quelque nouvelle idée que de dire qu'il rend une exacte justice à ses défauts. D'ailleurs dit-on rendre justice aux défauts, comme on dit rendre justice aux bonnes qualités de quelqu'un?

Le besoin d'un vers, d'un hémistiche, ou d'une rime, fait assez souvent tomber les poëtes dans ces sortes de fautes : vous en trouverez des exemples dans les satyres de Despréaux. Je vous rapporterai encore un passage où il parle de la facilité que Moliere avoit à rimer.

On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;
Et sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Le premier, le second & le quatrieme vers disent la même chose; mais ils la disent avec de nouveaux accessoires, & ils sont bons, au mot *broncher* près, qu'on pourroit critiquer. Mais le troisieme n'est qu'une froide répétition; & *t'arrête* n'est pas le terme propre: car

un long détour n'arrête pas, il retarde ſeulement. On diroit que le poëte ait voulu donner un exemple de ces longs détours qui *arrêtent* & qui embarraſſent; & qu'il ait voulu rimer difficilement, afin de contraſter avec la facilité de Moliere.

Pourquoi les critiques, que je fais, paroîtront trop ſéveres.

Je ſais, Monſeigneur, qu'on trouvera mes critiques bien ſéveres; & que la plupart des paſſages que je blâme, ne manqueront pas de défenſeurs. L'art d'écrire eſt un champ de diſputes, parce qu'au lieu d'en chercher les principes dans le caractere des penſées, nous les prenons dans notre goût; c'eſt-à-dire, dans nos habitudes de ſentir, de voir & de juger: habitudes qui varient ſuivant le tempérament des perſonnes, leur condition & leur âge. Auſſi notre goût ne paroît-il ſe refuſer aux regles que pour avoir la liberté de s'en faire de plus particulieres & de plus arbitraires. Mais ſi le principe de la liaiſon des idées eſt vrai, il ne reſtera plus qu'à raiſonner conſéquemment; & lorſque les conſéquences ſeront juſtes, les critiques ne pourront manquer de l'être, quelque ſéveres d'ailleurs qu'elles paroiſſent. Voilà, Monſeigneur, une obſervation, que vous aurez ſouvent beſoin de vous rappeller.

Il ne faut pas

S'il ne faut pas s'appeſantir ſur une idée,

employer des accessoires étrangers.

il faut encore moins se perdre parmi des accessoires étrangers à la chose.

L'idylle doit être simple comme une bergere. Cette pensée renferme deux propositions. *La bergere est simple, l'idylle doit l'être également.* Si voulant les modifier chacune à part, je dis : *la bergere ne se pare que des fleurs qui naissent dans les champs*, ce sera choisir des accessoires qui conviennent à la bergere & à la simplicité que je lui attribue. L'idylle sera aussi fort bien caractérisée, en disant que sa douceur flatte, chatouille, éveille, & jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Mais il seroit bien déplacé d'observer qu'une bergere ne se charge ni d'or ni de rubis ni de diamants ; il vaudroit autant ajouter qu'elle ne met point de rouge, & qu'elle ne porte point de panier. Car tous ces accessoires sont étrangers à la bergere & n'ont aucun rapport à l'idylle.

Il seroit encore mal de dire que l'idylle est humble ; on me reprocheroit de ne pas employer le terme propre ; car pour être simple, on n'est pas humble. Mais si j'ajoutois qu'elle éclate sans pompe, qu'elle n'a rien de fastueux, qu'elle n'aime point l'orgueil d'un

vers présomptueux; cet éclat, cette pompe, cet orgueil d'un vers présomptueux, seroient des expressions bien boursoufflées, pour répeter une idée que j'aurois dû me contenter de rendre par ce vers:

Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Je conviens que le propre de la poësie est de peindre, mais a-t-elle atteint son but toutes les fois qu'elle peint? L'a-t-elle atteint, lorsqu'elle prodigue les images sans choix? On blâmeroit certainement un écrivain en prose, qui pour peindre la simplicité d'une bergere diroit qu'elle ne mêle point à l'or l'éclat des diamants, & qu'elle ne charge point sa tête de superbes rubis. Or, pourquoi une image, déplacée dans la prose, seroit-elle à sa place dans des vers?

Il y a des occasions, où pour faire connoître une chose, il faut remarquer ce qu'elle n'est pas; & on dit, par exemple, *libéral sans prodigalité*, *économe sans avarice*: c'est que le passage est glissant de la libéralité à la prodigalité, de l'économie à l'avarice, & qu'il est bien difficile de n'être que libéral ou qu'économe. Mais si un poëte remarquoit qu'un avare ne charge ses habits ni d'or, ni de ru-

bis, ni de diamants, quelque belle peinture qu'il fit avec ces mots, elle feroit condamnable en vers parce qu'elle l'auroit été en profe. Or, l'or, les rubis & les diamants ne font pas moins étrangers à une bergere. Cependant Defpréaux à dit :

Telle qu'une bergere, au plus beau jour de fête
De fuperbes rubis ne charge point fa tête ;
Et fans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voifin fes plus beaux ornements.
Telle, aimable en *fon air*, mais humble *dans fon ftyle*,
Doit éclater fans pompe une élégante idylle :
Son *tour* fimple & naïf n'a rien de faftueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers préfomptueux.
Il faut que fa douceur flatte, chatouille, éveille,
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Il eft fort étonnant que le poëte ait employé de fi grands mots, pour peindre un poëme où il ne doit pas s'en trouver. Je remarquerai encore *qu'au plus beau jour de fête* eft une circonftance inutile ; & que *fon air*, *fon ftyle*, *fon tour* font des expreffions qui difent toutes la même chofe.

Le vague des acceffoires eft un autre défaut.

Le vague des acceffoires contribue encore beaucoup à rendre le difcours tout-à-fait froid. J'entends par-là les modifications, qui n'appar-

tiennent pas plus à la chose dont on parle, qu'à toute autre. Supposons que je veuille modifier le sujet de cette proposition, *un galant condamne la science*; il faudra que je lui donne un caractere qui ne convienne qu'à lui, & qui même ne lui convienne que par rapport à la science qu'il condamne. Mais Despréaux dit :

. . . . un galant de qui tout le métier
Est de courir le jour de quartier en quartier,
Et d'aller à l'abri d'une petruque blonde
De ses froides douceurs fatiguer tout le monde,
Condamne la science . . . .

Vous voyez qu'une partie de ces accessoires ne convient pas plus à un galant qu'à un homme désœuvré, & que tous ensemble ils n'ont que fort peu, ou point de rapport à l'attribut de la proposition. Aussi ces vers sont-ils bien froids.

Il ne faut pas, en choisissant des accessoires, associer des idées contraires.

Ce seroit un plus grand défaut d'associer des idées contraires.

Si sur la foi des vents tout prêt à s'embarquer,
Il ne voit point d'écueil qu'il ne l'aille choquer.

Le faux de cette pensée est sensible : car on est encore à terre, quand on est prêt à s'embar-

quer; & par conséquent on ne va pas heurter contre les écueils.

> Mais plutôt sans ce nom, dont la vive lumiere
> Donne un lustre éclatant à leur veine grossiere,
> Ils verroient leurs écrits, honte de l'univers,
> Pourrir dans la poussiere à la merci des vers.
> A l'ombre de ton nom ils trouvent leur asyle;
> Comme on voit dans les champs un arbrisseau débile,
> Qui sans l'heureux appui qui le tient attaché,
> Languiroit tristement sur la terre couché.

Il y a dans ces vers bien des choses qui nuisent à la liaison des idées. D'abord ce nom *dont la vive lumiere*, est en contradiction avec *à l'ombre de ton nom*. En second lieu, on peut bien comprendre que des écrits seront pour un temps garantis de l'oubli, par le lustre qu'ils reçoivent d'un grand nom : mais qu'est-ce que le lustre éclatant que donne à une veine grossiere la vive lumiere d'un nom, à l'ombre duquel des écrits trouvent un asyle; & comment le lustre que reçoit cette veine, fera-t-il que des écrits, qui sont la honte de l'univers, ne pourriront pas dans la poussiere? En troisieme lieu, qu'on dise que des écrivains trouvent un asyle à l'ombre d'un nom, comme un foible arbrisseau trouve un appui, tout seroit dans l'ordre. Mais peut-on dire qu'ils trouvent leur asyle, comme

un foible arbriſſeau languiroit. Enfin *dans les champs* eſt une circonſtance inutile; *& comme on voit* affoiblit la comparaiſon : car ils ne trouvent pas leur aſyle *comme on voit un arbriſſeau trouver*, mais comme un arbriſſeau trouve, &c.

Ainſi que le cours des années
Se forme des jours & des nuits,
Le cercle de nos deſtinées
Eſt marqué de joie & d'ennuis.
Le ciel par un ordre équitable,
Rend l'un à l'autre profitable;
Et dans ces inégalités,
Souvent ſa ſageſſe ſuprême
Sait tirer notre bonheur même
Du ſein de nos calamités.

Rouſſeau.

Tout eſt bien juſques-là. Mais Rouſſeau tombe en contradiction, lorſque cet ordre équitable du ciel, cette ſageſſe ſuprême, ſe change tout-à-coup en jeux cruels de la fortune; car il ajoute :

Pourquoi d'une plainte importune
Fatiguer vainement les airs;
Aux jeux cruels de la fortune
Tout eſt ſoumis dans l'univers,

Le même poëte a dit :

> Héros cruels & sanguinaires,
> Cessez de vous enorgueillir
> De ces lauriers imaginaires
> Que Bellone vous fit cueillir.

S'ils sont imaginaires, on ne les a pas cueillis.

Despréaux parle d'un feu qui n'a ni *sens* ni *lecture*, & qui s'éteint *à chaque pas.*

> Et son feu dépourvu de sens & de lecture,
> S'éteint à chaque pas, faute de nourriture.

Il faut que tout ce qu'on dit, prépare ce qu'on va dire.

Il semble quelquefois qu'un écrivain ne prévoie pas ce qu'il va dire. La Bruyere voulant peindre la vanité & le luxe des hommes de néant devenus riches, représente la beauté & la magnificence d'un palais où Zénobie a prodigué des richesses, & il ajoute : *après que vous y aurez mis, Zénobie, la derniere main, quelqu'un de ces pâtres qui habitent les sables voisins de Palmyre, devenu riche par les péages de vos rivieres, achetera un jour à deniers comptants cette royale maison, pour l'embellir, & la rendre plus digne de lui & de sa fortune.*

Si cet écrivain n'avoit rien dit de plus, sa

penſée étoit fort bien développée. Certainement il n'étoit pas néceſſaire pour la préparer, de parler des troubles de l'empire de Zénobie, ni des guerres qu'elle avoit ſoutenues virilement contre une nation puiſſante, ni de la mort de ſon mari. Car ces circonſtances ne contribuent pas à donner une plus grande idée du palais qu'elle a bâti. Si au contraire le regne de cette princeſſe avoit été plus paiſible, on auroit pu ſuppoſer qu'elle en auroit fait de plus grandes dépenſes en bâtimens, & il n'eût pas été hors de propos de le remarquer. Il ſemble donc que la Bruyere ne prévoie pas ce qu'il va dire, lorſqu'il commence ainſi :

Ni les troubles, Zénobie, qui habitent votre empire, ni la guerre que vous avez ſoutenue virilement contre une nation puiſſante depuis la mort du roi votre époux, ne diminuent rien de votre magnificence. Vous avez préféré à toute autre contrée les rives de l'Euphrate pour y élever un ſuperbe édifice, &c.

Le développement d'une penſée doit faire un enſemble où tout ſe trouve dans une exacte proportion.

Il faut conſidérer une penſée compoſée, comme un tableau bien fait, où tout eſt d'accord. Soit que le peintre ſépare ou groupe les figures, qu'il les éloigne ou les rapproche ; il les lie toutes par la part qu'elles prennent à une action principale. Il donne à chacune un

caractere ; mais ce caractere n'eſt développé que par les acceſſoires qui conviennent aux circonſtances. Il n'eſt jamais occupé d'une ſeule figure ; il l'eſt continuellement du tableau entier, il fait un enſemble où tout eſt dans une exacte proportion. Venons à des modeles.

Turenne s'exerçoit aux vertus civiles : en montrant d'un côté les circonſtances, où ce général s'exerçoit aux vertus civiles, & de l'autre les qualités qu'il apportoit à cet exercice ; cette penſée ſe développera, & les parties ſeront parfaitement liées. C'eſt ce que Fléchier a fait.

C'eſt alors que dans le doux repos d'une condition privée, ce prince ſe dépouillant de toute la gloire qu'il avoit acquiſe pendant la guerre ; & ſe renfermant dans une ſociété peu nombreuſe de quelques amis choiſis, s'exerçoit ſans bruit aux vertus civiles : ſincere dans ſes diſcours, ſimple dans ſes actions, fidele dans ſes amitiés, exact dans ſes devoirs, réglé dans ſes deſirs, grand même dans les moindres choſes.

Vous prendriez, Monſeigneur, une fauſſe idée de Deſpréaux, ſi vous n'en jugiez que par les paſſages que j'ai rapportés. Il mérite ſou-

vent d'être étudié comme un modele. Mais comme nous avons déja lu de ſes ouvrages, & que nous en lirons encore, je ne vous en donnerai pour le préſent, qu'un ſeul exemple que vous reconnoîtrez.

Il s'agit d'un chanoine qui repoſe dans un bon lit.

Dans le réduit obſcur d'une alcove enfoncée,
S'éleve un lit de plume, à grands frais amaſſée:
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour:
Là parmi les douceurs d'un tranquille ſilence
Regne ſur le duvet une heureuſe indolence.

Souvent les idées ſe développent & ſe lient par le contraſte; c'eſt ainſi que Boſſuet explique cette penſée:

Souvent les idées ſe lient & ſe développent par le contraſte.

Carthage fut ſoumiſe à Rome.

Annibal fut battu, & Carthage autrefois maîtreſſe de toute l'Afrique, de la mer Méditerranée, & de tout le commerce de l'Uunivers, fut contrainte de ſubir le joug que Scipion lui impoſa.

La Bruyere développe auſſi par des contraſtes l'amour du peuple pour les nouvelles de la guerre.

Le peuple paisible dans ses foyers au milieu des siens & dans le sein d'une grande ville, où il n'a rien à craindre ni pour ses biens, ni pour sa vie, respire le feu & le sang, s'occupe de guerre, de ruine, d'embrasement & de massacre, souffre impatiemment que des armées qui tiennent la campagne, ne viennent pas à se rencontrer.

En voilà assez pour vous faire connoître avec quel discernement on doit modifier les différentes parties d'un discours. Il nous reste à examiner le caractere des tours dont on peut faire usage.



CHAPI-



CHAPITRE II.

Des tours en général.

Vous avez vu dans le premier livre comment on peut rendre une pensée considérée en elle-même, & sans égard aux différentes manieres dont elle peut être modifiée. Mais si cette pensée est employée dans des circonstances différentes, elle devient susceptible de différents accessoires; & puisqu'elle change, il faut que le langage change comme elle. Tout l'art consiste d'un côté à la saisir avec tous ses rapports; & de l'autre à trouver dans la langue les expressions qui peuvent la développer avec toutes ses modifications.

Une même pensée est, suivant les circonstances, susceptible de différents accessoires.

On ne se contente pas dans un discours de parcourir rapidement la suite des idées principales. On s'arrête au contraire plus ou moins sur chacune; on tourne, pour ainsi dire, autour pour saisir les points de vue sous lesquels

Ce qu'on entend par tours.

elles se développent & se lient les unes aux autres. Voilà pourquoi on appelle *tours* les différentes expressions dont on se sert pour les rendre.

Différentes especes de tours.

Nous n'avons plus rien à remarquer sur les accessoires qui sont exprimés par des adjectifs, des adverbes ou des propositions incidentes. Ce que nous avons dit, suffit pour faire voir comment ils peuvent être construits avec le reste de la phrase.

Nous allons examiner dans les chapitres suivants tous les autres moyens de modifier une pensée.

Tantôt on substitue à un nom une périphrase.

D'autrefois on compare deux idées, & on en fait sentir l'opposition ou la ressemblance.

Quelque fois au lieu du nom de la chose on emploie un terme figuré.

Dans d'autres occasions on change l'affirmation en interrogation, en doute, & réciproquement.

Souvent nous donnons un corps & une ame aux êtres insensibles, aux idées les plus abstraites, & nous personnifions tout.

Enfin nous renversons l'ordre des mots.

Telles sont en général les différentes especes de tours, dont nous allons traiter.





CHAPITRE III.

Des périphrases.

Ce qu'on entend par périphrase.

La périphrase est une circonlocution, un circuit de paroles. Vous voyez donc que ce tour sera vicieux, s'il n'est pas employé à propos.

Une périphrase caractérise la chose dont on parle.

Quand on prononce le nom d'une chose, l'esprit ne se porte pas plus sur une qualité que sur une autre : il les embrasse toutes confusément : il voit la chose ; mais il n'y apperçoit point encore de caractere déterminé. Au contraire, il démêle quelques-unes des qualités qui la distinguent, lorsqu'au nom on substitue une circonlocution. En un mot, le nom montre la chose dans un éloignement où on la reconnoît ; mais on l'apperçoit imparfaitement & les détails échappent : la périphrase au contraire la rapproche, & en rend les traits plus distincts & plus sensibles. Le nom de *Dieu*, par exemple,

ne réveille pas l'idée de tel ou tel attribut ; mais la périphrase, *celui qui a créé le ciel & la terre*, représente la divinité avec toute son intelligence, & toute sa puissance.

Cette même idée peut être caractérisée par autant de périphrases qu'il y a d'attributs dans *Dieu* : mais le choix des caracteres n'est jamais indifférent, Le choix n'en est pas indifférent.

Celui qui regne dans les cieux, de qui relevent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la Majesté, l'indépendance, est aussi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, quand il lui plaît, de grandes & de terribles leçons. Bossuet.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Racine.

Dans ces deux exemples, Dieu est caractérisé bien différemment. Mais essayons de changer les périphrases de l'un à l'autre, & disons :

Celui qui met un frein à la fureur des flots, est aussi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, quand il lui plaît, de grandes & de terribles leçons.

Celui qui regne dans les cieux, de qui relevent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance, fait arrêter les complots des méchants.

Ces périphrases n'ont plus la même grace : elles vous paroissent froides, déplacées, & vous en voyez la raison : c'est que le caractere donné à Dieu n'a plus assez de rapport avec l'action de cet être; l'attribut n'est plus assez lié avec le sujet de la proposition.

Les orateurs médiocres se perdent souvent dans le vague de ces sortes de périphrases. Ils craignent de nommer les choses, & ils croient trouver du sublime dans des circonlocutions prises au hasard. Quelquefois aussi le besoin de quelques syllabes fait tomber dans ce défaut jusqu'aux meilleurs poëtes; mais rien n'est plus capable de rendre le discours froid, pesant ou ridicule. Quand donc les périphrases ne contribuent pas à lier les idées, il faut se borner à nommer les choses.

Les périphrases peuvent faire connoître le jugement que nous portons d'une chose.

Rien n'est plus lié aux propositions que nous formons, que les sentiments dont nous sommes alors affectés. Aussi les périphrases ne sont-elles jamais plus élégantes, que lorsque caractérisant une pensée, elles expriment encore des sentiments.

Au lieu d'expliquer la métempſycoſe, en diſant qu'elle fait ſans ceſſe paſſer les ames par différents corps, Boſſuet emploie des périphraſes qui font voir toute l'abſurdité qu'il trouve dans cette opinion. Il s'explique ainſi :

Que dirai-je de ceux qui croyoient la tranſmigration des ames : qui les faiſoient rouler des cieux à la terre & puis de la terre aux cieux; des animaux dans les hommes, & des hommes dans les animaux; de la félicité à la miſere, & de la miſere à la félicité, ſans que ces révolutions euſſent jamais ni de terme, ni d'ordre certain?

Mad.e de Sévigné fait bien voir ce qu'elle penſoit du mariage que Mr. de Lauzun fut ſur le point de faire, lorſqu'elle en écrivit ainſi la nouvelle :

Mr. de Lauzun épouſe, avec la permiſſion du roi, Mademoiſelle.... Mademoiſelle, la grande Mademoiſelle, Mademoiſelle fille de feu Monſieur, Mademoiſelle petite-fille de Henri IV, Mademoiſelle d'Eu, Mademoiſelle de Dombes, Mademoiſelle de Montpenſier, Mademoiſelle d'Orléans, Mademoiſelle couſine-germaine du roi; Mademoiſelle deſtinée au trône, Mademoiſelle le ſeul parti de France qui fut digne de Monſieur.

Précaution nécessaire lorsqu'on veut exprimer une chose par plusieurs périphrases.

On peut après une périphrase en ajouter une seconde, une troisieme, & ce sera fort bien, pourvu qu'elles expriment chacune des accessoires qui renchérissent les uns sur les autres, & qui soient tous relatifs à la chose & aux circonstances où l'on en parle : les idées par ce moyen se lieront de plus en plus. Mais au contraire la liaison s'affoiblira, & le style deviendra lâche, si les dernieres périphrases ont moins de force que les premieres. Despréaux a dit :

> Tandis que libre encore
> Mon corps n'est point courbé sous le faix des années,
> Qu'on ne voit point mes pas sous l'âge chanceler,
> Et qu'il reste à la Parque encor de quoi filer.

Voilà trois périphrases pour dire, *tandis que je ne suis pas vieux*. La premiere est bonne ; parce qu'elle fait une image : la seconde est une peinture plus foible : la troisieme ne peint rien, & n'est pas même exacte : car on peut être vieux, quoi qu'il reste à la Parque de quoi filer. D'ailleurs *qu'on ne voit point mes pas chanceler*, est un tour lâche ; il eût été mieux de dire *que je ne chancele pas*. Enfin *sous l'âge*, est une foible répétition de *sous le faix des années*.

La regle est donc, que, quand on veut exprimer une même chose par plusieurs périphra-

ſes, il faut que les images ſoient dans une certaine gradation, qu'elles ajoutent ſucceſſivement les unes aux autres, & que tout ce qu'elles expriment, convienne également non-ſeulement à la choſe dont on parle, mais encore à ce qu'on en dit.

Il faut encore conſulter le caractere de l'ouvrage où l'on veut faire entrer ces images. Dans un poëme, par exemple, on exprimera ainſi la pointe du jour :

L'Aurore cependant au viſage vermeil
Ouvroit dans l'orient le palais du Soleil :
La nuit en d'autres lieux portoit ſes voiles ſombres,
Les ſonges voltigeants fuyoient avec les ombres.

Deſpréaux.

Ce langage ſeroit froid & ridicule par-tout ailleurs.

Occaſion où la périphraſe ne doit pas être préférée au terme propre.

Comme on ſe ſert d'une périphraſe pour ajouter des acceſſoires, on s'en ſert auſſi pour écarter des idées déſagréables, baſſes ou peu honnêtes. Mais il faut bien ſe garder d'éviter des termes, uniquement parce qu'ils ſont dans la bouche de tout le monde. Lorſque le langage commun convient au ſentiment qu'on éprouve, & aux circonſtances où l'on eſt, il ne faut préférer une périphraſe qu'autant qu'elle convient

encore davantage. Il eſt, par exemple, tout naturel qu'un pere diſe : *ma fille devroit pleurer ma mort, & c'eſt moi qui pleure la ſienne.* Je ne vois pas pourquoi il craindroit de ſe ſervir du mot *pleurer.* Cependant le pere Bouhours loue ces vers que Maynard a faits ſur ce ſujet :

Hâte ma fin que ta rigueur differe,
Je hais le monde, & n'y prétends plus rien :
Sur mon tombeau ma fille devroit faire
Ce que je fais maintenant ſur le ſien.

Ce pere tendre paroît ſe faire un petit plaiſir de donner à deviner, s'il répand des larmes. La périphraſe ne doit pas être employée pour écarter l'idée du ſentiment, & pour y ſubſtituer une énigme. Ces vers de Maynard ſont donc d'un mauvais goût. *Et n'y prétends plus rien*, eſt une phraſe qui n'eſt-là que pour achever le vers.

Uſage des périphraſes, qui ſont des définitions ou des analyſes.

Les définitions & les analyſes ſont proprement des périphraſes, dont le propre eſt d'expliquer une choſe. *Dieu eſt la cauſe premiere* : voilà une définition; car de-là naiſſent tous les attributs de la divinité. Vous ferez une analyſe, ſi vous dites : *Dieu eſt la cauſe premiere, indépendante, ſouverainement intelligente, toute-puiſſante, &c.* Vous pouvez donc ſubſtituer au

nom de *Dieu* sa définition ou son analyse. Mais alors votre dessein est uniquement de faire connoître l'idée que vous vous faites, & vous remplissez votre objet, si vous vous expliquez clairement. Quant aux périphrases qui ne sont ni définitions ni analyses, vous n'en devez faire usage qu'autant qu'elles caractérisent les choses, soit par rapport aux circonstances où vous les considérez, soit par rapport aux sentiments dont vous êtes affecté. Si vous les employez toujours avec ce discernement, vous ne devez pas craindre de les trop multiplier.





CHAPITRE IV.

Des comparaiſons.

Comment les tours figurés font le charme du ſtyle.

Les rayons de lumiere tombent ſur les corps, & réfléchiſſent des uns ſur les autres. Par-là les objets ſe renvoient mutuellement leurs couleurs. Il n'en eſt point qui n'emprunte des nuances, il n'en eſt point qui n'en prête ; & aucun d'eux, lorſqu'ils ſont réunis, n'a exactement la couleur qui lui ſeroit propre, s'ils étoient ſéparés.

De ces reflets naît cette dégradation de lumiere, qui d'un objet à l'autre conduit la vue par des paſſages imperceptibles. Les couleurs ſe mêlent ſans ſe confondre ; elles ſe contraſtent ſans dureté ; elles s'adouciſſent mutuellement ; elles ſe donnent mutuellement de l'éclat ; & tout s'embellit. L'art du peintre eſt de copier cette harmonie.

C'eſt ainſi que nos penſées s'embelliſſent mu-

tuellement : aucune n'eſt par elle-même ce qu'elle eſt avec le ſecours de celles qui la précédent & qui la ſuivent. Il y a en quelque ſorte entre elles des reflets, qui portent des nuances de l'une ſur l'autre ; & chacune doit à celles qui l'approchent tout le charme de ſon coloris. L'art de l'écrivain eſt de ſaiſir cette harmonie : il faut qu'on apperçoive dans ſon ſtyle ce ton qui plaît dans un beau tableau.

Avec quel diſcernement on les doit employer.

Les périphraſes, les comparaiſons & en général toutes les figures ſont très propres à cet effet : mais il y faut un grand diſcernement. Quels que ſoient les tours dont on fait uſage, la liaiſon des idées doit toujours être la même : cette liaiſon eſt la lumiere dont les reflets doivent tout embellir.

Il ne s'agit donc pas d'accumuler au haſard les figures. C'eſt aux circonſtances à indiquer les modifications qui méritent d'être exprimées, & c'eſt à l'imagination à fournir les tours qui donnent un coloris vrai à chaque penſée.

Ce qui fait la beauté d'une comparaiſon.

La beauté d'une comparaiſon dépend de la vivacité dont elle peint : c'eſt un tableau dont l'enſemble veut être ſaiſi d'un clin d'œil & ſans effort.

Il faut donc qu'un écrivain apperçoive toujours en même temps les deux termes qu'il rapproche : car il ne lui suffit pas de dire ce qui convient à chacun séparément, il doit dire ce qui convient à tous deux à la fois ; encore même ne s'arrêtera-t-il pas sur toutes les qualités qui appartiennent également à l'un & à l'autre. Il se bornera au contraire à celles qui se rapportent au but dans lequel il les envisage. S'il n'a pas cette attention, il perdra son objet de vue, & fera des écarts.

Il faut prendre garde qu'elle ne soit mal choisie.

En pareil cas on peut pécher dans le choix des comparaisons, & dans la maniere de les développer.

La Bruyere a, ce me semble, employé une comparaison bien extraordinaire dans son discours de réception à l'académie françoise.

Rappellez, dit-il, *à votre mémoire (la comparaison ne vous sera pas injurieuse) rappellez ce grand & premier concile, où les peres qui le composoient, étoient remarquables chacun par quelque membre mutilé, ou par les cicatrices qui leur étoient restées des fureurs de la persécution ; ils sembloient tenir de leurs plaies le droit de s'asseoir dans cette assemblée générale de toute l'église : il n'y avoit aucun de vos illustres pré-*

déceſſeurs qu'on ne s'empreſſât de voir, qu'on ne montrât dans les places, qu'on ne déſignât par quelqu'ouvrage fameux, qui lui avoit fait un grand nom & qui lui donnoit rang dans cette académie.

Quel rapport peut-il y avoir entre les membres mutilés, les cicatrices, les plaies des peres de l'égliſe, & les ouvrages des académiciens ?

Le même regret qu'auroient eu Apelles & Lyſippe de laiſſer en quelqu'un de leurs chef-d'œuvres, l'un des deux yeux à achever d'une autre main que la leur, il (Louis XIV) *le ſentoit toutes les fois qu'il penſoit à ſe retirer, ſans ajouter la priſe de Gray à celle de Dole.* Pelliſſon.

Voilà *Gray* & *Dole* que Pelliſſon compare à deux yeux. Cette comparaiſon eſt froide, parce qu'elle eſt tirée de loin. En rapprochant Apelles qui peint deux yeux à Louis XIV qui prend deux villes, cet écrivain rapproche des couleurs qui ne peuvent s'embellir par des reflets, & qui au contraire tranchent bien durement. D'ailleurs il ne peut ici y avoir de commun entre Apelles & Louis XIV, que la ſenſibilité. Mais on n'eſt pas fondé à comparer deux choſes, uniquement parce qu'elles ſe reſſemblent : il faut encore que celle qu'on veut

représenter, reçoive de l'autre un coloris qu'elle n'auroit pas d'elle-même. Or, la sensibilité de Louis XIV & celle d'Apelles sont, pour ainsi dire, de la même couleur, & ne peuvent rien se communiquer.

Il ne faut pas comparer des choses, qui se ressemblent pas.

Point de ressemblance rend une comparaison froide, comme le trop de ressemblance.

Car d'un dévot souvent au chrétien véritable
La distance est deux fois plus grande à mon avis
Que du pole antartique au détroit de Davis.

Despréaux.

Il n'y a point-là d'image, que l'esprit puisse saisir; & nous aimerions beaucoup mieux que le poëte se fût contenté de dire : *Il y a une grande distance d'un dévot à un chrétien.* Car cette distance & celle du pole antartique au détroit de Davis ne sont pas à comparer.

Il est impossible d'imaginer quelque ressemblance entre la maniere dont l'absence agit sur les passions, & celle dont le vent agit sur le feu. C'est donc encore une comparaison bien froide que celle que fait la Rochefoucault, lorsqu'il dit,

L'absence diminue les médiocres passions, & augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies & allume le feu.

Le

Le plus grand abus des comparaiſons, c'eſt lorſqu'elles ſe réduiſent à un jeu de mots.

La cour eſt comme un édifice bâti de marbre : je veux dire qu'elle eſt composée d'hommes fort durs & fort polis. La Bruyere.

Gardez-vous bien, Monſeigneur, de jouer jamais ſur les mots : rien ne décele plus le défaut du jugement.

Vous entendrez parler des anciens, on vous les citera comme des modeles ; & ce ſera même avec raiſon, du moins à bien des égards. Mais il faut vous prévenir de bonne heure contre le préjugé de l'antiquité, & vous apprendre qu'il y a plus de deux mille ans que les grands génies diſent des miſeres. Platon vous ſervira d'exemple. C'étoit un philoſophe : cette qualité vous intéreſſe déja. Il a fait une deſcription du corps humain, que Longin, ancien auſſi, mais moins de pluſieurs ſiecles, trouve ſublime & divine. La voici : ſongez que vous allez juger le plus grand philoſophe & le plus grand rhéteur.

Platon appelle la tête une *citadelle* : il dit que le cou eſt un *iſthme, qui a été mis entre elle & la poitrine* ; que les vertebres ſont *comme*

des gonds, *sur lesquels elle tourne*; que la volupté est *l'amorce de tous les malheurs*, *qui arrivent aux hommes*; que la langue est *le juge des saveurs*; que le cœur est *la source des veines*, *la fontaine du sang*, *qui de-là se partage avec rapidité dans toutes les parties*, & *qui est disposé comme une forteresse gardée de tous côtés*. Il appelle les pores *des rues étroites*. *Les dieux*, poursuit-il, *voulant soutenir le battement du cœur*, *que la vue inopinée des choses terribles*, *ou le mouvement de la colere qui est de feu*, *lui causent ordinairement*, *ont mis sous lui le poumon*, *dont la substance est molle*, & *n'a point de sang : mais ayant par dedans de petits trous en forme d'éponge*, *il sert au cœur comme d'oreiller*; *afin que quand la colere est enflammée*, *il ne soit point troublé dans ses fonctions*. Il appelle la partie concupiscible, *l'appartement de la femme*; & la partie irascible, *l'appartement de l'homme*. Il dit, *que la rate est la cuisine des intestins*; & *qu'étant pleine des ordures du foie*, *elle s'enfle & devient bouffie*. *Ensuite*, continue-t-il, *les dieux couvrirent toutes ces parties de chair*, *qui leur sert comme de rempart & de défense contre les injures du chaud & du froid*, & *contre tous les autres accidents*. *Elle est*, ajoute-t-il, *comme une laine molle & ramassée*, *qui entoure doucement le corps*. Il dit, que le sang est *la pâture de la*

chair : & afin, pourſuit-il, *que toutes les parties puſſent recevoir l'aliment, ils y ont creuſé, comme dans un jardin, pluſieurs canaux, afin que les ruiſſeaux des veines, ſortant du cœur comme de leur ſource, puſſent couler dans ces étroits conduits du corps humain.* Au reſte, quand la mort arrive, il dit, *que les organes ſe dénouent comme les cordages d'un vaiſſeau, & qu'ils laiſſent aller l'ame en liberté.*

Voilà cette deſcription divine dont Longin ne donne qu'un extrait, & vous pouvez croire qu'il n'a pas choiſi le plus mauvais. Appliquez, Monſeigneur, à toutes ces comparaiſons le principe de la liaiſon des idées, & vous ſaurez ce que vous en devez juger.

Voici une comparaiſon bien choiſie. Elle eſt d'un philoſophe moderne. Il s'agit de l'enfance d'un homme qui ſe diſtingue dans les méchaniques.

Il étoit méchaniſte, il conſtruiſoit de petits moulins, il faiſoit des ſiphons avec des chalumeaux de paille, des jets d'eau, & il étoit l'ingénieur des autres enfants, comme Cyrus devint le roi de ceux avec qui il vivoit. Fontenelle.

Une comparaiſon doit toujours répandre de

la lumiere ou des couleurs agréables. Fontenelle ennoblit de petites chofes, & Platon fait du corps humain un monftre qui échappe à l'imagination.

Rouffeau voulant montrer l'effet de la louange fur une belle ame, fe fert d'une comparaifon qui rend fort bien fa penfée.

Un efprit noble & fublime,
Nourri de gloire & d'eftime,
Sent redoubler fes chaleurs;
Comme une tige élevée
D'une onde pure abreuvée
Voit multiplier fes fleurs.

Les fleurs qui fe multiplient fur une tige abreuvée d'une onde pure, font une belle image de ce que l'amour de la gloire produit dans une ame élevée. Il eft fâcheux que l'expreffion du troifieme vers foit foible.

Il faut bien connoître les chofes que l'on compare.

Vous voyez, Monfeigneur, comment on doit fe conduire dans le choix des comparaifons; voyons actuellement comment on doit les employer. On péche ici de plufieurs manieres: par ignorance, par des longueurs, par des écarts.

Il eft évident que pour faifir des rapports

entre deux termes, il faut avoir des idées exactes de l'un & de l'autre. Nous devons donc nous faire une loi de ne tirer nos comparaiſons que des choſes connues. L'abbé de Bellegarde veut expliquer une penſée fauſſe, *que l'irrégularité des tours* donne de la beauté au ſtyle, & il ſe ſert d'une autre penſée tout auſſi fauſſe, parce qu'il la prend dans un art qu'il ne connoiſſoit pas. Il s'exprime ainſi :

Les habiles muſiciens emploient à propos des tons diſcordants qui piquent l'oreille, & qui font mieux ſentir la douceur des uniſſons ; ainſi il eſt bon quelquefois dans le diſcours de ſe ſervir de tours irréguliers, pour le rendre plus vif & plus animé.

Les bons muſiciens n'emploient jamais des tons diſcordants, mais bien des diſſonances; & les diſſonances ne ſont pas deſtinées à piquer l'oreille, ni à faire ſentir la douceur des *uniſſons*. Vous pourrez ſavoir un jour que le propre de cet accord eſt de déterminer le ton où l'on eſt. Quant aux tours irréguliers, ils peuvent plaire quoiqu'irréguliers, mais non pas parce qu'ils ſont irréguliers : vous verrez ſouvent confondre ces deux choſes. Un viſage a des graces, & n'a point de régularité ; auſſitôt on dit, l'irrégularité plaît : voilà comme jugent la plupart des hommes.

Les longueurs gâtent une comparaison.

On ne sauroit trop presser les parties d'une comparaison, parce que les longueurs affoiblissent toujours la liaison des idées : on pêche donc par défaut de précision.

Comme on voit une colonne, ouvrage d'une antique architecture, qui paroît le plus ferme appui d'un temple ruineux, lorsque ce grand édifice qu'elle soutenoit, fond sur elle sans l'abattre : ainsi la reine se montre le ferme soutien de l'état, lorsqu'après en avoir long-temps porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chûte. Bossuet.

Cette comparaison est belle ; mais elle auroit plus de force, si l'on retranchoit les mots *on voit*, *qui* & *qu'elle soutenoit.*

Autre belle comparaison avec des longueurs.

Nous mourrons tous, disoit cette femme dont l'écriture a loué la prudence, au deuxieme livre des Rois, nous allons sans cesse au tombeau, ainsi que des eaux qui se perdent sans retour. En effet, nous ressemblons tous à des eaux courantes. De quelque distinction que se flattent les hommes, ils ont tous une même origine, & cette origine est petite. Leurs années se poussent successivement comme des flots, ils ne cessent de s'écouler ; tant qu'enfin après avoir fait un peu

plus de bruit, & traversé un peu plus de pays, les uns que les autres, ils vont tous ensemble se confondre dans un abyme, où l'on ne reconnoît plus ni princes, ni rois, ni toutes les autres qualités superbes qui distinguent les hommes; de même que ces fleuves tant vantés demeurent sans nom & sans gloire, mêlés dans l'océan avec les rivieres les plus inconnues.

Une comparaison péche par des écarts. Bossuet vient de vous en donner un exemple, lorsque voulant peindre la mort, il se détourne tout-à-coup sur l'origine des hommes, & s'arrête pour dire qu'elle est petite & la même pour tous.

Les écarts nuisent aux comparaisons.

Le pere Bouhours veut faire l'apologie de la langue françoise, & au lieu de raisonner, il se perd dans des comparaisons très froides, & paroît aller d'écart en écart.

Puisque la langue latine, dit-il, *est la mere de l'espagnole, de l'italien & du françois, ne pourrions nous pas dire que ce sont trois sœurs, qui ne se ressemblent point, & qui ont des inclinations fort contraires, comme il arrive souvent dans les familles? Je ne vous dirai pas précisément laquelle des trois est l'aînée; car le droit d'aînesse n'y fait rien, & nous voyons*

tous les jours des cadettes qui valent bien leurs aînées.

Bouhours entreprend ensuite de prouver que quoique notre langue emprunte bien des mots du latin, ce n'est pas une raison de la juger pauvre. Il n'auroit pas pris la peine de prouver une chose aussi évidente, si ce n'eût pas été une occasion de faire de nouvelles comparaisons. Il dit donc :

Un prince qui a beaucoup d'or & d'argent dans ses coffres, ne laisse pas d'être riche, quoique cet or & cet argent ne naissent pas dans les terres de son état. Ceux qui volent le bien d'autrui, s'enrichissent à la vérité, par des voies injustes ; mais ils s'enrichissent néanmoins, & je n'ai jamais ouï dire que les partisans fussent beaucoup moins à leur aise, après avoir beaucoup pillé. Mais nous n'en sommes pas en ces termes-là : nous parlons d'une fille qui jouit de la succession de sa mere ; c'est-à-dire, de la langue françoise qui tient sa naissance & ses richesses de la langue latine. Que si cette fille a fait valoir par son industrie & par son travail le bien que sa mere lui a laissé en partage ; si un champ qui ne rapportoit rien est devenu fertile entre ses mains ; si elle a trouvé dans une mine des veines, qu'on n'y avoit pas en-

core découvertes, je ne vois pas, à vous dire le vrai, qu'elle en ſoit plus pauvre, ni plus miſérable.

Voilà une maniere d'écrire dont on ne ſauroit trop ſe garantir; elle n'a ni agrément ni ſolidité : c'eſt un verbiage qui ne laiſſe rien dans l'eſprit. On dit que le latin eſt une langue-mere, par rapport au françois & à l'italien. Cette expreſſion a l'avantage de la préciſion : mais le mot *mere* n'y eſt pas pris avec toutes les idées qui lui ſont propres. Il ſeroit abſurde de dire qu'une langue eſt mere d'une autre comme une femme eſt mere de ſes enfants. Voilà la faute du pere Bouhours : il a pris ce mot à la lettre, & c'eſt pourquoi il a vu parmi les langues des femmes, des meres, des filles, des ſœurs, des familles, des aînées, des cadettes, des ſucceſſions &c.. Cet écrivain eſt fécond en mauvaiſes comparaiſons. Auſſi, Barbier d'Aucourt, lui reproche-t-il d'avoir comparé les langues à tous les arts, à tous les artiſans, cinq fois aux rivieres & plus de dix fois aux femmes & aux filles. Voici encore un exemple où les comparaiſons ſont accumulées ſans diſcernement : il eſt du même auteur.

Pour moi je regarde les perſonnes ſecretes comme de grandes rivieres, dont on ne voit point

le fond, & qui ne font point de bruit ; ou comme ces grandes forêts, dont le filence remplit l'ame de je ne fai quelle horreur religieufe. J'ai pour elles la même admiration qu'on a pour les oracles qui ne fe laiffent jamais découvrir qu'après l'événement des chofes ; ou pour la providence de Dieu, dont la conduite eft impénétrable à l'efprit humain.

Y a-t-il du jugement à comparer tout-à-la fois un même homme aux rivieres, aux forêts, aux oracles & à la providence ?

Il ne fuffit pas qu'une comparaifon foit jufte.

Si j'ofois faire une comparaifon, dit la Bruyere, *entre deux conditions tout-à-fait inégales, je dirois qu'un homme de cœur penfe à remplir fes devoirs, à peu-près comme le couvreur fonge à couvrir; ni l'un ni l'autre ne cherchent à expofer leur vie, ni ne font détournés par le péril : la mort pour eux eft un inconvénient dans le métier & jamais un obftacle. Le premier auffi n'eft guere plus vain d'avoir paru à la tranchée, emporté un ouvrage, ou forcé un retranchement, que celui-ci d'avoir monté fur de hauts combles, ou fur la pointe d'un clocher : ils ne font tous deux appliqués qu'à bien faire, pendant que le fanfaron travaille à ce que l'on dife de lui qu'il a bien fait.*

Il y a de la jufteffe dans cette comparai-

ſon, & d'ailleurs la Bruyere prend toutes les précautions poſſibles pour la faire paſſer. On peut la lui pardonner, parce qu'il en a ſenti le défaut. Mais elle péche en ce que l'état militaire emportant une idée de nobleſſe, on ne peut le comparer qu'à des choſes auxquelles nous attachons la même idée. Il ne ſuffit pas de prononcer des rapports vrais, il faut encore exprimer les ſentiments dont nous ſommes prévenus; & nous devons peindre avec des couleurs différentes, ſuivant que nous portons des jugements différents.

Si vous me demandez quelles ſont les idées nobles, je vous répondrai, que rien n'eſt plus arbitraire: les uſages, les mœurs, les préjugés en décident. Si la raiſon régloit nos jugements, l'utilité feroit la loi, & l'état de laboureur ſeroit le plus noble de tous; mais nos préjugés en jugent autrement.





CHAPITRE V.

Des oppositions & des antitheses.

Les pensées s'embellissent par le contraste.

Les couleurs vives d'une draperie donnent de l'éclat à un beau teint ; les couleurs sombres lui en donnent encore : quand il ne s'embellit pas en dérobant des nuances aux objets qui l'approchent, il s'embellit par le contraste. Voilà, Monseigneur, une image sensible des comparaisons & des antitheses. Vous avez vu quelle lumiere, quelle grace, & quelle force une pensée reçoit d'une pensée qui lui ressemble : il s'agit actuellement de considérer ce qu'elle reçoit d'une pensée qui lui est opposée. Dans l'un & l'autre cas on compare : mais la comparaison de deux idées qui contrastent, est proprement ce qu'on nomme *opposition* & *antithese*.

En quoi different les oppositions & les antitheses.

Il y a opposition toutes les fois qu'on rapproche deux idées qui contrastent ; & il y a antithese lorsqu'on choisit les tours qui ren-

dont l'opposition plus sensible. Ainsi l'opposition est plus dans les idées, & l'antithese est plus dans les mots.

Dans le tableau de la naissance de Louis XIII, Rubens a peint la joie & la douleur sur le visage de Marie de Medicis. Voilà deux sentiments opposés: ils naissent du sujet même, ils en sont partie: ce sont des accessoires qui lui sont essentiels. Mais ce n'est là qu'une opposition.

Monime dans la nécessité d'épouser Mithridate, a pour Xipharès une passion qui lui est chere & qui l'afflige.

> Vous m'aimez dès long-temps; une égale tendresse
> Pour vous depuis long-temps m'afflige & m'intéresse.

Quoique ces sentiments se combattent, ils sont si naturellement ensemble, qu'il ne paroît pas que Racine ait pensé à faire une antithese. En effet, en faisant dire à Monime *m'afflige & m'intéresse*, il lui fait prendre l'expression simple des sentiments qu'elle éprouve; & s'il lui faisoit tenir un langage, où ce contraste fût plus marqué, il la feroit sortir de son caractere.

Mais Xipharès, qui apprend qu'il est aimé,

reçoit au même inſtant l'ordre d'éviter ce qu'il aime. Heureux tout à la fois & malheureux, il eſt frappé de ce contraſte, & il le marque dans tout ſon diſcours; parce que les mots qui l'expriment davantage, ſont ceux qui doivent plus naturellement s'offrir à lui.

Quelle marque, grands dieux, d'un amour déplorable!
Combien en un moment heureux & miſérable!
De quel comble de gloire & de felicités,
Dans quel abyme affreux vous me précipitez!

Vous voyez que l'oppoſition eſt dans les mots autant que dans les idées; c'eſt une antitheſe.

Phedre eſt honteuſe de ſa paſſion, elle ſe la reproche, elle veut ceſſer de vivre:

Soleil, je te viens voir pour la derniere fois.

Et au même inſtant elle s'occupe de l'objet qu'elle aime, du plaiſir de le voir:

Dieux, que ne ſuis-je aſſiſe à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je au travers d'une noble pouſſiere
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carriere?

Phedre, qui veut mourir, & qui veut vivre, qui veut voir Hyppolite, & qui veut le

ſuir, eût pu faire des antitheſes, & le fond de cette penſée eût été le même : mais l'expreſſion ſimple des ſentiments, qui ſe combattent en elle, peint beaucoup mieux ſon égarement.

Vous voyez donc qu'au lieu de mettre de l'oppoſition juſques dans les mots, il faut quelquefois la laiſſer uniquement dans les ſentiments qui ſe contraſtent : c'eſt avec ce diſcernement qu'on fait uſage des antitheſes.

Cas où l'oppoſition doit être préférée à l'antitheſe.

Madame de Sévigné, voulant exprimer ſon amitié pour ſa fille, rapproche des ſentiments bien différents, & paroît cependant moins occupée à les oppoſer, qu'à dire ſeulement ce qu'elle ſent.

Quand j'ai paſſé ſur ces chemins, j'étois comblée de joie dans l'eſpérance de vous voir & de vous embraſſer ; & en retournant ſur mes pas, j'ai une triſteſſe mortelle dans le cœur, & je regarde avec envie les ſentiments que j'avois en ce temps-là.

Elle fait preſque une antitheſe lorſque parlant du chagrin de Madame de la Fayette au ſujet de la mort de M. de la Rochefoucault, Elle dit :

Le temps, qui est si bon aux autres, augmente & augmentera sa tristesse.

Elle eût pu dire : *le temps qui console les autres, l'afflige ;* ou *le temps qui diminue la tristesse des autres, augmente la sienne.* Mais le tour qu'elle a pris est bien préférable. Une regle générale, c'est que l'antithese n'est la vraie expression du sentiment, que lorsque le sentiment ne peut pas être exprimé d'une autre maniere : c'est pourquoi elle est bien dans la bouche de Xipharès & elle eût été déplacée dans la bouche de Phedre.

Cas où l'antithese doit être préférée à l'opposition.

Deux vérités, qui ont quelque opposition, s'éclairent en se rapprochant, & paroissent s'éclairer davantage, à proportion que l'opposition est plus marquée : alors il y a peu de risque à faire des antitheses.

Nous aimons toujours ceux qui nous admirent, & nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons. La Rochefoucault.

On incommode souvent les autres, quand on croit ne les jamais incommoder. La Rochefouc.

M. de la Rochefoucault avoit dit :

Nous n'avons pas assez de force pour suivre toute notre raison.

Mr.

M. de Grignan changea cette maxime de cette ſorte.

Nous n'avons pas aſſez de raiſon pour employer toute notre force.

Ces deux maximes ſont une antitheſe dans l'expreſſion : mais elles pourroient bien n'exprimer qu'une même choſe.

Quelquefois la penſée d'un écrivain fait contraſte avec la penſée de celui qui lit. Il me ſemble, par exemple, que pour remarquer avec plaiſir des défauts dans les autres, il faudroit ſoi-même n'en point avoir, & c'eſt ce qui donne plus de grace à cette maxime de la Rochefoucault.

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaiſir à en remarquer dans les autres.

Madame de Maintenon a écrit, que Louis XIV croyoit ſe laver de ſes fautes, lorſqu'il étoit implacable ſur celles des autres. Il n'y a pas d'antitheſe dans ce tour : mais vous pourriez dire en conſéquence qu'on eſt ſévere pour les autres, lorſqu'on eſt indulgent pour ſoi ; & ce ſeroit une antitheſe.

Je vous ferai remarquer à cette occasion ; comment les grands sont jugés par les personnes mêmes qu'ils croient leur être le plus attachées. Madame de Maintenon, qui blâmoit Louis XIV, le laissoit faire, & l'a même plus d'une fois excité à être sévere. Elle nourrissoit donc en lui des défauts qu'elle condamnoit.

Les antitheses sont toujours bonnes, lorsque les accessoires qu'elles ajoutent, caractérisent la chose, ou expriment les sentiments qu'on veut inspirer. Hors de-là, c'est le plus froid de tous les tours.

Abus des antitheses.

Cependant il y a bien des écrivains qui en abusent. Ils ne parleront point d'une vertu sans la mettre en opposition avec le vice, qui en approche davantage. Ils diront qu'un homme est courageux sans être téméraire ; économe sans être avare ; hardi, mais prudent ; entreprenant, mais mesuré &c.. Vous sentez que ce style ne demande aucune sorte de génie. Ce n'est pas qu'on ne puisse quelquefois marquer ces différences : mais il faut qu'elles naissent du fond du sujet, & qu'elles soient indiquées par le caractere même de la personne qu'on veut peindre.

Dans un tableau bien fait, tout doit être le principe ou l'effet de l'action. Ce qu'on

ajoute uniquement pour l'orner, eſt ſuperflu ou pis encore. Si vous repréſentez un homme dans l'action, contentez-vous de le deſſiner correctement : alors on admirera du moins la précision de votre pinceau. Mais vous ferez grimacer vos figures, ſi vous altérez les traits pour les faire contraſter.

On rencontre dans le monde des perſonnes qui ſe piquent de faire des portraits. Plus elles y ont prodigué les antithéſes, plus leur ſtyle paroît recherché. C'eſt que ne connoiſſant pas les modeles qu'elles ont voulu peindre, on ne comprend pas ce qui a pu autoriſer une répétition ſi fréquente de cette figure. Auſſi quelque ſuccès que ces ſortes d'ouvrages aient dans une ſociété, ils réuſſiſſent peu dans le public.

Quand nous lirons Fléchier, j'aurai plus d'une fois occaſion de vous faire remarquer l'abus des antitheſes : il ſuffira aujourd'hui de vous en donner un ou deux exemples.

Ces ſoupirs contagieux qui ſortent du ſein d'un mourant, pour faire mourir ceux qui vivent.

Faire mourir ceux qui vivent ? & qui donc peut-on faire mourir ? on voit bien que l'orateur veut faire avec *mourant* une antitheſe.

Voici un autre paſſage où il ſacrifie la vérité à la démangeaiſon de faire contraſter les mots.

Qui ne ſait qu'elle fut admirée dans un âge, où les autres ne ſont pas encore connues; qu'elle eut de la ſageſſe dans un temps, où l'on n'a preſque pas encore de la raiſon; qu'on lui confia les ſecrets les plus importants, dès qu'elle fut en âge de les entendre; que ſon naturel heureux lui tint lieu d'expérience, dès ſes plus tendres années; & qu'elle fut capable de donner des conſeils en un temps, où les autres ſont à peine capables d'en recevoir.





CHAPITRE VI.

Des tropes.

Sens propre & ſens emprunté.

Un mot eſt pris dans le ſens primitif, lorſqu'il ſignifie l'idée pour laquelle il a d'abord été établi; & lorſqu'il en ſignifie une autre, il eſt pris dans un ſens emprunté. *Réflexion*, par exemple, a premierement déſigné le mouvement d'un corps qui revient après avoir heurté contre un autre; & enſuite il eſt devenu le nom qu'on donne à l'attention, lorſqu'on la conſidere comme en allant & revenant d'un objet ſur un objet, d'une qualité ſur une qualité, &c.

Les tropes ſont des mots pris dans un ſens emprunté.

Les mots employés dans un ſens emprunté s'appellent *tropes*, du grec *tropos*, dont la racine eſt *trepo*, *je tourne*. Ils ſont conſidérés comme une choſe qu'on a tournée pour lui faire préſenter une face, ſous laquelle on ne l'avoit pas d'abord enviſagée.

Différence entre le nom propre & le mot propre.

Comme les rhéteurs appellent tropes les mots pris dans un sens emprunté, ils appellent noms propres ceux qu'on prend dans le sens primitif: & il faut remarquer qu'il y a de la différence entre le nom propre & le mot propre. Quand on dit qu'un écrivain a toujours le mot propre, on n'entend pas qu'il conserve toujours aux mots leur signification primitive; on veut dire que ceux dont il se sert, rendent parfaitement toutes ses idées: le nom propre est le nom de la chose; le mot propre est toujours la meilleure expression.

Comment les mots passent à une signification empruntée.

Vous connoissez par quelle analogie un mot passe d'une signification primitive à une signification empruntée. Vous avez occasion de le remarquer tous les jours, & vous n'ignorez pas que les noms des idées qui s'écartent des sens, sont ceux-mêmes qui, dans l'origine, ont été donnés aux objets sensibles. Vous concevez même que les hommes n'ont pas eu d'autre moyen pour désigner ces sortes d'idées, & vous vous confirmez dans ce sentiment, toutes les fois que l'étymologie vous étant connue, vous pouvez suivre toutes les acceptions d'un mot.

On nomme, par exemple, *âme*, *esprit*, cette substance simple qui seule sent, qui seule pen-

ſe ; & ces dénominations ne ſignifient originairement qu'un ſouffle, qu'un air ſubtil. Veut-on parler de ces qualités ? on ſemble lui communiquer celles du corps, on dit *l'étendue*, *la profondeur*, *les bornes* de l'eſprit, *les penchants*, *les inclinations*, *les mouvements* de l'ame. Ainſi les tropes paroiſſent donner des figures aux idées mêmes qui s'éloignent le plus des ſens ; & c'eſt peut être là ce qui les fait appeller *figures* ou *expreſſions figurées*.

Cette dénomination eſt un trope elle-même, & on pourroit l'étendre à toutes les manieres dont nous nous exprimons : car, quelque ſoit notre langage, nos penſées ſemblent toujours prendre quelque forme, quelque figure. Mais il ſuffit pour le préſent de conſidérer *figure* & trope comme ſynonymes.

La nature des tropes eſt de faire image.

Vous voyez que la nature des tropes ou figures eſt de faire image, en donnant du corps & du mouvement à toutes nos idées. Vous concevez combien ils ſont néceſſaires, & combien il nous ſeroit ſouvent impoſſible de nous exprimer ſi nous n'y avions recours. Il nous reſte à rechercher avec quel diſcernement nous devons nous en ſervir, pour donner à chaque penſée ſon vrai caractere.

Tout écrivain doit être peintre, autant du

moins que le ſujet qu'il traite le permet. Or, nos penſées ſont ſuſceptibles de différents coloris : ſéparées, chacune a une couleur qui lui eſt propre : rapprochées, elles ſe prêtent mutuellement des nuances, & l'art conſiſte à peindre ces reflets. Ainſi donc que le peintre étudie les couleurs qu'il peut employer, étudions les tropes, & voyons comment ils produiſent différents coloris.

Les images doivent répandre la lumiere.

Une image doit contribuer à la liaiſon des idées, ou du moins elle ne doit jamais l'altérer. Son moindre avantage eſt de faire tomber ſous le ſens juſqu'aux idées les plus abſtraites.

Lorſque voulant expliquer la génération des opérations de l'ame, vous dites, Monſeigneur, qu'elles prennent leur ſource dans la ſenſation, & que l'attention ſe jette dans la comparaiſon, la comparaiſon dans le jugement, &c. vous comparez toutes ces opérations à des rivieres, & ces mots *ſource* & *ſe jette* ſont des tropes, qui rendent votre penſée d'une maniere ſenſible. Nous employons ce langage dans toutes les occaſions qui ſe préſentent, & vous éprouvez tous les jours combien il eſt propre à vous éclairer.

Elles doivent donner à la

Les tropes qui répandent une grande lumiere, ne ſauroient nuire à la liaiſon des

idées : ils y contribuent au contraire. Il n'eſt peut-être pas auſſi aiſé de choiſir parmi ces figures, lorſqu'on doit ſe borner à accompagner d'acceſſoires convenables une penſée, qui eſt par elle-même dans un grand jour : c'eſt alors que le diſcernement eſt ſur-tout néceſſaire.

chose le caractere qui lui eſt propre.

Les rhéteurs diſtinguent bien des eſpeces de tropes ; mais il eſt inutile de les ſuivre dans tous ces détails. C'eſt uniquement à la liaiſon des idées à vous éclairer ſur l'uſage que vous en devez faire ; & quand vous ſaurez appliquer ce principe, il vous importera peu de ſavoir ſi vous faites une métonymie, une métalepſe, une lilote, &c.... Gardez-vous bien de mettre ces noms dans votre mémoire. Mais venons à des exemples.

Pourquoi peut-on quelquefois ſubſtituer *voile* à *vaiſſeau*, & pourquoi ne le peut-on pas toujours ? On dira *une flotte de vingt voiles ſortit des ports, & prit ſa route vers Port-Mahon ;* & on ne dira pas, *une flotte de vingt voiles ſe battit contre une flotte de vingt voiles.* Dans ce dernier cas, il faut dire, *une flotte de vingt vaiſſeaux.*

La raiſon de cet uſage eſt ſenſible. Les voiles repréſentent non-ſeulement les vaiſſeaux, ils les

représentent encore en mouvement : car ils sont l'instrument qui les fait mouvoir. Toutes les fois donc que vous dites, *vingt voiles sortirent du port, & prirent la route, &c.* ce trope fait une image qui se lie avec l'action de la chose : mais lorsqu'il s'agit d'un combat, les voiles n'en sont plus l'instrument, & l'image devient confuse, parce qu'elle n'a pas assez de rapport avec l'action.

Vous direz cependant à votre choix : *nous avions une flotte de vingt voiles ou de vingt vaisseaux.* Vous donnerez même la préférence au trope, parce que vous le pouvez toutes les fois que l'image ne contrarie point la liaison des idées.

Comment du propre au figuré un mot change de signification.

Lorsque *voile* est pris dans la signification primitive, il ne désigne qu'une partie du vaisseau : mais lorsqu'on le substitue au mot *vaisseau*, il s'approprie une nouvelle idée, & il y ajoute pour accessoire l'image des vents qui soufflent dans les voiles déployées. C'est ainsi qu'un mot, en passant du propre au figuré, change de signification : la premiere idée n'est plus que l'accessoire, & la nouvelle devient la principale.

On dit, d'un peintre, *c'est un grand pinceau*,

& d'un écrivain, c'est *une belle plume* : mais on ne dit pas, *la vie de ce grand pinceau*, *de cette belle plume*. Vous en voyez la raison ; c'est que les idées de *plume* & de *pinceau* n'ont pas de rapport avec les actions d'un peintre & d'un écrivain : elles n'en ont qu'avec leurs ouvrages. Ces exemples font déja comprendre comment vous devez employer les tropes.

Vous juriez autrefois que ce fleuve rebelle
Se feroit vers sa source une route nouvelle,
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé.
Voyez couleur ces eaux dans cette vaste plaine,
C'est le même penchant qui toujours les entraîne :
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces vers sont beaux : mais vous y ajouterez une image, si substituant *cette onde* à *ce fleuve*, & *ces flots* à *ces eaux*, vous dites avec Quinault :

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se feroit vers sa source une route nouvelle,
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé :
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
C'est le même penchant qui toujours les entraîne :
Leur cours ne change point & vous avez changé.

Ces tropes rétablis s'accordent parfaitement

avec le tableau que le poëte met ſous nos yeux ; & en les retranchant, j'ai fait comme un peintre, qui voulant repréſenter le cours d'une riviere, éviteroit de peindre les ondes & les flots.

Les tropes peuvent donner de la préciſion.

Les tropes qui font image, ont ſouvent l'avantage de la préciſion.

La haine publique ſe cache d'ordinaire ſous l'adulation.

Il faudroit un long diſcours pour rendre cette penſée ſans figures. Il en eſt de même de ce vers où Deſpréaux peint un joueur.

Voit ſa vie ou ſa mort ſortir de ſon cornet.

Lorſqu'ils allongent le diſcours, ils peuvent être préférables au terme propre.

Quand même l'expreſſion figurée ſeroit plus allongée, elle doit être préférée, ſi l'image eſt belle.

Que vous dites bien ſur la mort de M.r de la Rochefoucault, & de tous les autres : on ſerre les files, il n'y paroît plus. Mad.e de Sévigné.

Il eût été plus court de dire, *on ſe conſole* ; mais le trope embellit une penſée commune.

Il y a des mots qui ſont de vrais tropes, & qui ne paroiſſent plus l'être. Tel eſt *inſpirer*, qui ſignifie proprement *ſouffler dedans*. Mais comme il a perdu cette ſignification, il ne préſente plus aucune image. Il faut donc, ſi l'on veut peindre, ſubſtituer une autre figure. C'eſt-ce qu'a fait Deſpréaux.

Il faut ſubſtituer un trope à un trope qui ne paroît plus l'être.

O nuit, que m'as-tu dit, quel démon ſur la terre
Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre?

Ce poëte pouvoit dire, *inſpire à tous les cœurs*; c'eût été encore une image; mais on l'eût à peine apperçue. Il y a cependant un défaut dans la figure dont il ſe ſert: c'eſt que le mot *ſouffler* eſt relatif à quelque choſe, qui eſt agité, qui eſt mis en mouvement, qui eſt tranſporté d'un lieu dans un autre. Or, on ne peut pas ſe repréſenter la fatigue ſous une pareille image: on ne ſouffle donc pas la fatigue.

On eſt ſi fort accoutumé de dire que tout a pluſieurs faces, qu'on ne remarque pas que cette expreſſion eſt figurée. Mad.e de Sévigné dit, *tout eſt à facettes*, & donne plus de corps à cette penſée.

Lorſque le duc d'Anjou, Philippe V, monta ſur le trône, Louis XIV pouvoit dire, *l'Eſ-*

Comment un trope s'ace

commode au sujet.

pagne & la France ne seront plus divisées : mais cette expression eût à peine paru figurée. Il pouvoit dire encore, *il n'y a plus de barriere entre la France & l'Espagne*, & la figure eût été plus sensible. Il fit mieux, & il dit : *il n'y a plus de Pyrénées* : mot d'autant plus heureux, qu'il ne convient qu'à ces deux royaumes. Vous voyez par cet exemple comment les tropes doivent être accommodés aux sujets.

Comment un trope s'accommode au jugement que nous portons.

Ils s'accommodent aussi avec les jugements que nous portons & que nous voulons faire porter aux autres. M.r de Coulange voulant plaisanter sur la passion que Mad.e de Sévigné avoit pour Mad.e de Grignan, s'exprime ainsi :

Voyez-vous bien cette femme-là ? elle est toujours en présence de sa fille.

Mad.e de Sévigné ne pouvoit être offensée d'un badinage, qui représentoit si bien son amour pour sa fille ; & quoique cette expression, *est toujours en présence*, paroisse un peu recherchée, je ne la blâme pas ; parce que le ton de badinage permet des libertés, que ne permettroit pas un ton plus sérieux.

Si, ayant à vivre avec des hommes qui n'oseront jamais vous donner des ridicules, il pou-

voit vous être permis de leur en donner ; je vous donnerois pour regle cette plaisanterie de M.r de Coulange : je vous dirois que vous ne devez jamais vous en permettre, qu'autant qu'elles retraceront des idées agréables à la personne sur laquelle vous paroîtrez jeter un petit ridicule ; mais il faut pour cela un discernement, dont les princes sont rarement capables. Comme on ne les plaisante jamais, & qu'au contraire on les flatte toujours, ils n'ont pas appris à sentir ce qu'une plaisanterie peut avoir d'offensant : ne vous en permettez donc jamais.

Comment un trope s'accommode aux sentiments que nous éprouvons.

Vous voyez que dans le choix des expressions figurées, il faut considérer le caractere du sujet, les jugements que nous en portons, & le ton badin ou sérieux que nous avons pris : il faut encore avoir égard aux sentiments que nous éprouvons.

Je cours, dit Télémaque à Calypso, *avec les mêmes dangers qu'Ulysse, pour apprendre où il est. Mais que dis-je ? Peut-être qu'il est maintenant enseveli dans les profonds abymes des mers.*

Si Télémaque parloit de quelqu'un, à qui il prit peu d'intérêt, il diroit simplement, *peut-être qu'il a péri dans un naufrage* ; car rien alors

ne feroit plus déplacé que cette figure, *il eſt enſeveli dans les profonds abymes des mers ;* mais il parle d'un pere qu'il aime. Son intérêt eſt vif, ſa frayeur eſt grande, il voit ce qu'il craint, il peint ce qu'il voit, & tout dans ſon langage eſt lié aux ſentiments d'amour & de crainte qui l'agitent.

Ce ne ſont pas là les ſentiments de Calypſo. Auſſi emploie-t-elle d'autres images, lorſqu'elle veut faire croire à Télémaque qu'Ulyſſe a péri.

Il voulut me quitter, dit-elle, *il partit, & je fus vengée par la tempête : ſon vaiſſeau après avoir été le jouet des vents, fut enſeveli dans les ondes.*

Si Ulyſſe n'avoit pas échappé au naufrage, elle pourroit s'arrêter ſur l'image *d'enſeveli*, & ſa colere lui feroit tenir le même langage, que l'amour & la crainte font tenir à Telémaque. Elle jouiroit de ſa vengeance en ſe repréſentant Ulyſſe enſeveli dans les profonds abymes des mers. Mais elle ſait qu'il vit encore, & elle ne fait entendre le contraire, que dans l'eſpérance de retenir Télémaque. Cependant la tempête & le vaiſſeau qui a péri, après avoir été le jouet des vents, ſont des images cheres à ſa colere, parce qu'elles lui retracent les dangers

gers qu'Ulysse a courus. Aussi elle s'y arrête avec complaisance, & elle se peint jusqu'aux ondes.

Pour sentir encore mieux cette différence, mettons dans la bouche de Télémaque les paroles de Calypso.

Je cours avec les mêmes dangers qu'Ulysse, pour apprendre où il est. Mais que dis-je? peut-être qu'après avoir été le jouet des vents, il est enseveli dans les ondes.

Vous sentez qu'*après avoir été le jouet des vents* est une image qui ne doit pas s'offrir à Télémaque : son amour & sa crainte ne le permettent pas, il ne peut voir que le naufrage. Il seroit tout aussi déplacé de faire tenir à Calypso le langage de Télémaque.

Il voulut me quitter, il partit & je fus vengée par la tempête : son vaisseau fut enseveli dans les profonds abymes des mers.

Il n'est pas naturel que l'œil de Calypso suive jusques dans ces abymes un vaisseau où elle sait qu'Ulysse n'étoit plus, & les dangers que ce Grec a courus, sont les seules images qu'elle peut se retracer avec plaisir.

De l'usage des métaphores.

Quoique je ne veuille pas entrer dans le détail de toutes les especes de tropes, il en est deux que je vous ferai remarquer plus particulierement, parce qu'ils sont fort connus. L'un est la métaphore. Ce trope est l'expression abrégée d'une comparaison. Quand on dit par exemple, *donner un frein à ses passions*, c'est en quelque sorte arrêter ses passions, comme on arrête un cheval avec un frein. Vous voyez que la comparaison est dans l'esprit, & que le langage n'en donne que le résultat. Ce que nous avons dit des comparaisons, doit s'appliquer aux métaphores. Je vous ferai seulement remarquer qu'à consulter l'étymologie, tous les tropes sont des métaphores : car métaphore, signifie proprement un mot transporté d'une signification à une autre.

De l'usage de l'hyperbole.

L'autre trope est l'hyperbole : ce mot signifie *excès*. Cette figure est chere à tous ceux qui ne voyant pas avec précision, n'imaginent pas qu'on puisse jamais dire trop. L'usage en a introduit quelques-unes : *plus vîte que le vent*; *répandre des ruisseaux de larmes*. On peut les employer, parce que l'esprit s'étant fait une habitude d'en retrancher l'excès, elles rentrent dans l'ordre des figures qui se conforment à la liaison des idées.

L'hyperbole est propre à peindre le désordre

d'un eſprit à qui une grande paſſion exagére tout. Voilà les ſeuls cas où l'on doit ſe permettre cette figure. Malherbe en a prodigieuſement abuſé en parlant de la pénitence de ſaint Pierre.

C'eſt alors que ſes cris en tonnerres éclatent,
Ses ſoupirs ſe font vents qui les chênes combattent;
Et ſes pleurs, qui tantôt deſcendoient mollement,
Reſſemblent un torrent, qui des hautes montagnes
Ravageant & noyant les voiſines campagnes,
Veut que tout l'univers ne ſoit qu'un élément.

Il y a des tropes qui ne font point d'image, & qui cependant ont quelquefois de la grace : ce ſont ceux où l'on ſubſtitue au nom d'une choſe le nom d'un ſigne que l'uſage a choiſi pour la déſigner. On les nomme *ſymboles*. Deſpréaux a dit : De l'uſage des ſymboles.

La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Céſars.

Et il a préferé avec raiſon ce tour à celui-ci.

La France a des Bourbons & Rome a des Céſars.

En vain au Lion Belgique
Il voit l'Aigle Germanique
Uni ſous les Léopards.

Par le Lion, l'Aigle & les Léopards, Despréaux désigne trois nations : les Hollandois, les Allemands & les Anglois. Si ces tropes ne contribuent pas à la liaison des idées, ils n'y sont pas contraires. Ils ont le petit avantage de prendre le mot dans un sens détourné ; c'est pour cette raison qu'ils nous plaisent, & que les poëtes & les orateurs leur donnent la préférence. Il faut convenir que ces figures tiennent le dernier rang.

Les anciens faisoient un grand usage de ces tours. Ils avoient donné des symboles aux villes, aux fleuves, aux nations, aux divinités, aux vertus, aux vices mêmes. Leur poësie est remplie de ces mots dont le sens est détourné sans être obscur, & elle a un langage tout différent de celui de la prose. Ce sont des noms harmonieux, des noms hors de l'usage vulgaire, des noms qui tiennent à la religion, & dont les accessoires sont enveloppés dans des idées mystérieuses, toujours agréables à l'imagination.

Ce langage symbolique a cessé avec la religion qui lui avoit donné naissance. Un poëte ne seroit plus entendu, s'il en vouloit faire le même usage que les anciens. On n'est pas poëte aujourd'hui par le seul choix des mots, il faut l'être par les idées ; & la poésie est de-

venue un art bien plus difficile. Vous vous en convaincrez quelque jour.

Deux tropes qui se contrarient rendent mal une pensée.

Après vous avoir montré avec quel discernement vous devez-vous servir des tropes, il est à propos de vous prévenir sur les fautes où vous pourriez tomber en les employant.

Premierement on ne doit pas rapprocher des figures, dont les accessoires se contrarient.

Ce prince abusa moins du despotisme que ses prédécesseurs ; il diminua les chaînes de ses sujets & rendit le joug plus léger.

Le *joug* & les *chaînes* se contrarient. On ne met pas un joug à ceux qu'on enchaîne, on n'enchaîne pas ceux à qui on met un joug. Les chaînes ôtent la liberté d'agir, le joug regle l'action.

Madame de Sévigné rapproche des figures, qui ne peuvent s'associer, lorsqu'elle donne un moule à l'esprit & au cœur, qu'elle en fait des métaux & de la vieille roche.

Il n'y a point d'esprit ni de cœur sur ce moule ; ce sont de ces sortes de métaux, qui ont été altérés par la corruption du temps ; enfin, il n'y en a plus de cette vieille roche.

Un ſeul trope la rend mal, lorſqu'il n'a pas de rapport à la choſe dont on parle.

En ſecond lieu, il faut éviter les tropes, lorſque les acceſſoires qui les accompagnent, n'ont pas de rapport avec la choſe dont nous parlons. En pareil cas, ils ſont extrêmement froids.

Le P. Bourdaloue a prêché ce matin au-delà des plus beaux ſermons qu'il ait jamais fait. Sévigné.

Au-deçà & au-delà n'ont aucune analogie avec la perfection des choſes. On feroit plus fondé à regarder comme mal en ſoi, tout ce qui eſt en deça ou delà du bien.

Que vous dirai-je de l'intérêt que je prends à vous, à vingt lieues à la ronde? Sévigné.

Ce tour eſt encore bien froid.

C'eſt l'uſage qui a élevé ces mots au deſſus de leur origine, qui eſt baſſe d'elle-même; & ſi je voulois me ſervir de métaphores, je dirois qu'après leur avoir donné le droit de bourgeoiſie, il leur a encore donné des lettres de nobleſſe. Bouhours.

Q'eſt-ce donc que des mots bourgeois, & des mots qui ont des lettres de nobleſſe?

Les métaphores ſont des voiles tranſparents, qui laiſſent voir ce qu'ils couvrent, ou des habits de maſque, ſous leſquels on reconnoît la perſonne qui eſt maſquée. Bouhours.

Les bonnes métaphores ne voilent ni ne maſquent : elles préſentent au contraire les choſes par les côtés qui les caractériſent, & elles les mettent dans leur vrai jour.

Despréaux n'a pu faire paſſer la hauteur des vers, expreſſion que la rime lui a dictée. Bouhours dit qu'elle ne peut être blâmée, que par des méchants critiques : mais certainement de bons écrivains ne la répéteront pas.

En troiſieme lieu, les figures ſont encore bien froides, quand les rapports ſont vagues.

Il rend mal, lorſqu'il n'a qu'un rapport vague.

J'ai accoutumé de lui dire que ſon ſtyle n'eſt qu'or & azur, & que ſes paroles ſont toutes d'or & de ſoie ; mais je puis dire encore avec plus de vérité que ce ne ſont que perles & que pierreries. Vaugelas.

Cette ſymmétrie de figures froides qui vont deux à deux, eſt glaçante.

En quatrieme lieu, on doit prendre garde de ne pas joindre à des figures reçues, des acceſſoires tout-à-fait étrangers.

Il ne faut pas changer les acceſſoires

établis par l'usage.

Alexandre fut heureux toute sa vie, parce qu'elle devoit être de courte durée : si sa carriere eût été de plus longue étendue, il eût trouvé au but les épines des roses dont la fortune l'avoit couronné. S. Evremont.

Alexandre couronné de roses pa la fortune est une image contraire à toutes les idées reçues : mais S. Evremont avoit besoin d'épines, & les lauriers n'en ont pas.

Et le fer à la main briguer le privilege
De mourir en héros.
Rousseau.

Briguer a des accessoires qui ne conviennent pas à la pensée de Rousseau : car on ne brigue pas avec le fer, mais avec des soins, des promesses, des dons, &c.

On peut quelquefois employer une figure quoiqu'elle fasse une image désagréable.

Il y a bien des manieres de se tromper sur le choix des expressions figurées. Cependant il ne faudroit pas être scrupuleux, jusqu'à les condamner, uniquement parce qu'on auroit quelque répugnance à les employer. Il faut voir si cette répugnance est fondée : quelques exemples éclairciront ma pensée.

Vomir des injures est une métaphore, qui dans sa nouveauté déplut aux femmes, parce

que, dit Vaugelas, l'idée en eſt déſagréable. C'eſt une fauſſe délicateſſe ; il y auroit bien peu de jugement à vouloir en pareil cas employer de plus belles couleurs. Cette figure eſt bonne par la raiſon même, qui l'a fait condamner : auſſi l'uſage l'a-t-il adoptée.

Nicole a dit : *l'orgueil eſt une enflure du cœur.* L'expreſſion eſt juſte, parce que le cœur eſt regardé comme le ſiege de l'orgueil, & qu'une enflure n'a que l'apparence de l'embonpoint. Madame de Sévigné fut d'abord choquée de cette métaphore : à la vérité, elle s'y accoutuma dans la ſuite, & elle la trouva bonne. Je conjecture que ſon dégoût venoit du rapport qu'a *l'enflure du cœur* avec *avoir le cœur gros* : expreſſion populaire, qui ſignifie être prêt à répandre des larmes. Il ne faut pas être arrêté par de pareils ſcrupules. Racine a dit & fort bien :

Le cœur gros de ſoupirs qu'il n'a point écoutés.

Un trope n'eſt pas à blâmer, parce qu'il eſt tiré de loin.

Les rhéteurs avertiſſent continuellement de ne pas tirer les figures de trop loin : mais ils ne ſavent guere ce qu'ils veulent dire. Il eſt certain que tout étant d'ailleurs égal, elles ne ſont jamais plus belles, que lorſqu'elles rapprochent des idées plus éloignées : tout conſiſte dans la maniere de les employer.

Il ne l'eſt pas non plus, parce qu'il n'a pas encore été employé.

Il y a des perſonnes qui trouvent de la hardieſſe à ſe ſervir d'un nouveau tour : elles blâment tout ce qui n'a pas été dit. M. de Fontenelle a été critiqué pour avoir oſé dire : *ces vérités ſe ramifient preſqu'à l'infini. Donner des ſcenes au public* a paru recherché au pere Bouhours ; & il n'a pas tenu aux grammairiens que notre langue n'ait été privée de quantité d'expreſſions qui font une partie de ſa richeſſe. Conſultez donc uniquement le principe de la liaiſon des idées ; & ſans vous occuper de ce qui a été dit, ou de ce qui ne l'a pas été, ſongez uniquement à ce qui peut ſe dire. Etudiez bien les idées que vous voulez rendre par des images : imitez le peintre qui deſſine ſes figures, avant de les draper.





CHAPITRE VII.

Comment on prépare, & comment on ſoutient les figures.

Vous êtes bonne, quand vous dites que vous avez peur des beaux-eſprits. Hélas ! Si vous ſaviez combien ils ſont empêchés de leur perſonne, vous les mettriez bientôt à hauteur d'appui. Exemples de figures préparées.

A hauteur d'appui eſt ici une figure trop bruſque, & qu'on a même de la peine à entendre : mais ſi l'on dit avec Madame de Sévigné.

Hélas ! ſi vous ſaviez combien ils ſont empêchés de leur perſonne, & combien ils ſont petits de près, vous les remettriez bientôt à hauteur d'appui.

Voilà ce que j'appelle une figure préparée. En voici une au contraire qui ne l'eſt pas.

On voit peu d'esprits entiérement stupides, l'on en voit encore moins qui soient sublimes & transcendants. Le commun des hommes nage entre les deux extrémités. La Bruyere.

Le mot *nager* vient mal après ces deux classes d'esprit : cette figure avoit besoin d'être préparée. Il faut ici multiplier les exemples ; ils vous instruiront mieux que des préceptes.

Si Rome a plus porté de grands hommes qu'aucune autre ville qui eût été avant elle, ce n'a point été par hasard ; mais c'est que l'état romain constitué de la maniere que nous avons vu, étoit, pour ainsi dire, du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros.

Constitué prépare *tempérament*. Cependant comme Bossuet n'a pas trouvé ce trope assez préparé, il sauve ce qu'il a de plus brusque, en ajoutant, *pour ainsi dire*. Il n'auroit pas eu besoin de cette précaution, s'il eût représenté la république comme un corps & qu'il eût dit : *c'est que le corps de la république constitué de la maniere que nous l'avons vu, étoit du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros.*

Que sa vérité propice
Soit contre leur artifice
Ton plus invincible mur :
Que son aîle tutélaire
Contre leur âpre colere
Soit ton rempart le plus sûr.

Rousseau.

Voilà une confusion de figures qui ne sont point préparées. Qu'est-ce en effet qu'une vérité qui est un mur contre l'artifice, & qu'une aîle qui est un rempart contre la colere.

Bossuet a dit : *c'est en cette sorte que les esprits une fois émus, tombant de ruine en ruine, se sont divisés en tant de sectes.*

Des esprits ne tombent pas de ruine en ruine, & il faudroit bien des précautions pour préparer une pareille figure.

Quelquefois c'est à la pensée même, exprimée dans les termes propres, à préparer la figure.

Je suis sans cesse occupée de vous, ma chere enfant ; je passe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers. Sévigné.

Je passe bien plus d'heures à Grignan qu'aux

Rochers eſt un trope qu'on n'entendroit pas, ſi la même penſée n'avoit pas d'abord été rendue dans les termes propres. Il en eſt de même de la penſée ſuivante :

Pour vous, c'eſt par un effort de mémoire que vous penſez à moi ; la providence n'eſt pas obligée de me rendre à vous, comme ces lieux-ci doivent vous rendre à moi. Sévigné.

Exemples de figures ſoutenues.

Où ſont ces fils de la terre
Dont les fieres légions
Devoient allumer la guerre
Au ſein de nos régions ?
La nuit les vit raſſemblées,
Le jour les voit écoulées
Comme de foibles ruiſſeaux,
Qui gonflés par quelqu'orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Ces mots des *légions écoulées* font une image qui n'eſt pas aſſez préparée : mais toute la ſuite offre une figure fort bien ſoutenue ; car dès qu'elles ſont écoulées, il eſt très naturel de les comparer à des torrents, qui ſont engloutis dans les lieux où ils ſe répandent. Voici un autre exemple d'une figure bien ſoutenue à peu de choſe près :

O Dieu ! qu'eſt-ce donc que l'homme ? eſt-ce un prodige ? eſt-ce un aſſemblage monſtrueux de choſes incompatibles ? eſt-ce une énigme inexplicable ; ou bien n'eſt-ce pas plutôt, ſi je puis parler de la ſorte, un reſte de lui-même ; une ombre de ce qu'il étoit dans ſon origine ; un édifice ruiné, qui dans ſes maſures renverſées, conſerve encore quelque choſe de la beauté & de la grandeur de ſa premiere forme ? Il eſt tombé en ruine par ſa volonté dépravée ; le comble eſt abattu ſur les murailles, & ſur le fondement : mais qu'on remue ces ruines, on trouvera dans les reſtes de ce bâtiment renverſé & les traces des fondations, & l'idée du premier deſſein, & la marque de l'architecte. Boſſuet.

Ce tableau eſt grand & juſte dans toutes ſes proportions : il faut ſeulement retrancher *par ſa volonté dépravée* ; car ces mots ne ſauroient ſe dire d'un édifice ; & cependant la regle, pour ſoutenir une figure, eſt de ne rien ajouter qui ne ſoit dans l'analogie du premier trope. Voici un exemple où cette loi eſt bien obſervée.

Il faut que M. de la Garde ait de bonnes raiſons pour ſe porter à l'extrémité de s'atteler avec quelqu'un : je le croiois libre, & ſautant & courant dans un pré : mais enfin il faut venir

au timon, & se mettre sous le joug comme les autres. Sévigné.

Exemples de figures mal préparées ou mal soutenues.

Je vais ajouter plusieurs exemples de figures mal préparées ou mal soutenues, afin que vous appreniez à éviter des fautes, dont les meilleurs écrivains ne se garantissent pas toujours.

Tantôt il s'oppose à la jonction de tant de secours amassés, & rompt le cours de tous ces torrents qui auroient inondé la France. Tantôt il les defait & les dissipe par des combats réitérés. Tantôt il les repousse au-de-là de leurs rivieres. Fléchier.

On ne défait pas des torrents, on ne les dissipe pas par des combats, on ne les repousse pas au-de là de leurs rivieres. Cette figure est donc mal soutenue.

Votre raison qui n'a jamais *flotté*
Que dans le trouble & dans l'obscurité,
Et qui *rampant* à peine sur la terre,
Veut s'elever au dessus du tonnerre;
Au moindre *écueil* qu'elle trouve ici bas,
Bronche, trébuche & tombe à chaque pas:
Et vous voulez, fiers de cette *étincelle*,
Chicaner Dieu sur ce qu'il lui révéle?

Rousseau.

Quand

Quand on considere la raison comme une étincelle, peut-on dire qu'elle flotte : si elle flotte, peut-on dire qu'elle rampe : enfin si elle rampe, bronche-t-elle, trébuche-t-elle, tombe-t-elle au moindre écueil ? Ce n'est-là qu'une confusion de figures.

Je ne doute point que le public ne soit étourdi & fatigué d'entendre depuis quelques années de vieux corbeaux croasser autour de ceux qui d'un vol libre *& d'une* plume légere *se sont élevés à quelque gloire par leurs écrits. Ces oiseaux lugubres semblent par leurs cris continuels leur vouloir imputer le décri universel où tombe nécessairement tout ce qu'ils exposent au grand jour de l'impression, comme si on étoit cause qu'ils manquent de force & d'haleine, ou qu'on dût être responsable de cette médiocrité* répandue *sur leurs ouvrages.* La Bruyere.

Voilà des oiseaux, des aîles, des plumes, des ouvrages, des écrits exposés au jour de l'impression, qui ne sont rien moins qu'une figure soutenue.

Dieu redresse, *quand il lui plaît, le sens égaré.* Bossuet.

Ramene eût, ce me semble, été mieux que *redresse.*

Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas ;
Ils nous le font commettre, & ne l'excusent pas.

Racine.

Commettre & *excuser* ne peuvent s'associer avec un crime représenté comme un précipice, sur le bord duquel nos pas sont conduits.

Finissons par une figure bien soutenue.

A peine, du limon où le vice m'engage,
J'arrache un pied timide & sors en m'agitant,
Que l'autre m'y reporte & s'embourbe à l'instant.

Despréaux.

Vous voyez par ces exemples qu'une figure a besoin d'être préparée, toutes les fois que le terme substitué n'a pas une analogie assez sensible avec celui qu'on rejette. Vous voyez aussi qu'une figure est soutenue, lorsque vous conservez la même analogie dans tous les termes que vous employez.





CHAPITRE VIII.

Considérations sur les tropes.

Deux sortes de tropes.

VOUS savez, Monseigneur, comment les mêmes noms ont été transportés des objets qui tombent sous les sens, à ceux qui leur échappent. Vous avez remarqué qu'il y en a qui sont encore en usage dans l'une & l'autre acception, & qu'il y en a qui sont devenus les noms propres des choses, dont ils avoient d'abord été les signes figurés.

Les premiers, tels que le *mouvement* de l'ame, son *penchant*, sa *réflexion*, donnent un corps à des choses qui n'en ont pas. Les seconds, tels que la *pensée*, la *volonté*, le *desir*, ne peignent plus rien, & laissent aux idées abstraites cette spiritualité, qui les dérobe aux sens. Mais si le langage doit être l'image de nos pensées, on a perdu beaucoup, lorsqu'oubliant la premiere signification des mots, on

a effacé jusqu'aux traits qu'ils donnoient aux idées. Toutes les langues sont en cela plus ou moins défectueuses ; toutes aussi ont des tableaux plus ou moins conservés.

Analogie, qui fait passer les mots par différentes acceptions.

Voulez-vous, Monseigneur, en sentir les beautés ? Il faut vous accoutumer de bonne heure à saisir cette analogie, qui fait passer les mots par différentes acceptions ; il faut apprendre à voir les couleurs où elles sont. *Dur*, par exemple, signifie dans le propre un corps dont les parties résistent aux efforts qu'on fait pour les séparer ; & cette idée de résistance l'a fait étendre à bien d'autres usages : c'est cette idée qui est le fondement de l'analogie. Ainsi ce mot représente un homme sévere, *dur à lui-même, dur aux autres* ; insensible, *cœur dur* ; qui ne peut rien apprendre, *tête dure* ; inflexible, *aux cris* ; chagrinant, *cela m'est bien dur* &c. Vous pouvez remarquer une grande différence entre *chagrinant* & *qui ne peut rien apprendre* : mais vous voyez que dès qu'on fait la signification propre au mot *dur* & à ceux auxquels on le joint, l'analogie montre sensiblement le sens de la figure.

Si on ne saisit pas cette analogie, les beautés du

Si l'on ne saisit pas cette analogie, la plupart des beautés du langage échappent. On ne voit plus dans les termes figurés, que des mots

choisis arbitrairement pour exprimer certaines idées. Dans *examen*, par exemple, un François n'apperçoit que le nom propre d'une opération de l'ame : un Latin y attachoit la même idée, & voyoit de plus une image, comme nous dans *peser* & *balancer*. Il en est de même des mots *ame* & *anima*, *pensée* & *cogitatio*.

langage échappent.

Souvent le fil de l'analogie est si fin, qu'il échappe, si l'on n'a pas de la vivacité dans l'imagination, de la justesse & de la finesse dans l'esprit. C'est en cela que consiste le goût.

Un des devoirs de l'écrivain, c'est de rendre ce fil facile à saisir, & pour cela il doit se faire une loi de tirer ses figures des objets familiers à ceux pour qui il écrit. Tels sont les arts, les coutumes, les connoissances communes, les préjugés reçus, toutes les choses que l'usage met dans le commerce.

C'est à l'écrivain à rendre cette analogie facile à saisir.

Les objets sont nobles ou bas, tristes ou riants, &c. & il semble qu'avec leurs noms on transporte leurs qualités. Mais tous les peuples n'ont pas les mêmes usages, les mêmes préjugés ; tous n'ont pas fait les mêmes progrès dans les arts & dans les sciences. Voilà

Les mêmes figures ne réussissent pas dans toutes les langues.

pourquoi les mêmes figures ne ſont pas reçues dans toutes les langues, & celles qui ſont communes à pluſieurs, n'ont pas dans chacune le même caractere. Mais chaque langue doit s'aſſujettir au principe de la plus grande liaiſon des idées : ſi les plus parfaites s'en écartent, elles ne le ſont pas encore aſſez.

Source des richeſſes d'une langue.

Une langue n'eſt riche, qu'autant que le peuple a plus de goût, que les arts & les ſciences ſe ſont perfectionnés, & que les connoiſſances en tout genre ſont plus répandues.

Mais il eſt à ſouhaiter que les arts, les ſciences & le langage faſſent leurs progrès enſemble. Si un peuple, à peine ſorti de la barbarie, vouloit ſubitement cultiver les arts & les ſciences, il ſeroit obligé d'emprunter de ſes voiſins & les connoiſſances & les mots. Les expreſſions, qui ſeroient des figures pour les peuples, chez qui il les auroit priſes, ne ſeroient donc pour lui que des noms propres, qui ne peindroient rien. C'eſt le défaut où ſont tombées les langues modernes, qui ont emprunté des langues mortes, & qui empruntent continuellement les unes des autres. La langue la plus parfaite, ſeroit celle qui, ſans rien emprunter d'aucune autre, auroit ſuivi les progrès d'un peuple éclairé.

De tout ce que nous avons dit, il résulte que les avantages des tropes sont premierement de désigner les choses qui n'auroient pas de nom : secondement de donner du corps & des couleurs à celles qui ne tombent pas sous les sens ; enfin de faire prendre à chaque pensée le caractere qui lui est propre. Avantages des tropes.

Les rhéteurs disent qu'il ne faut faire usage des figures, que pour répandre de la clarté ou de l'agrément, & qu'il faut sur-tout éviter de les prodiguer. Mais ceux qui en abusent davantage, ont-ils donc dessein de les prodiguer ? veulent-ils être obscurs, ou choquer le lecteur ? D'ailleurs, qu'est-ce que prodiguer les figures ? Ceux qui donnent des conseils vagues ; ne savent donc pas combien dans l'origine tout le langage est figuré. Je dis au contraire qu'on ne sauroit trop les multiplier : mais j'ajoute qu'il est essentiel de se conformer toujours à la liaison des idées. Peut-on craindre de les prodiguer ?





CHAPITRE IX.

Des tours qui ſont propres aux maximes & aux principes.

Les maximes & les principes ne ſont que des réſultats.

IL ſemble que dans le langage on ne fait que ſubſtituer les expreſſions les unes aux autres. Nous avons vu les idées ſenſibles à la place des idées abſtraites, & nous allons voir les idées abſtraites à la place des idées ſenſibles. Chacun de ces tours a ſa beauté, s'il eſt employé à propos.

Les idées abſtraites ne ſont ſouvent que le réſultat de pluſieurs choſes ſenſibles. Ce ſont des extraits, qui repréſentent pluſieurs idées à la fois. Elles ont l'avantage de la préciſion, & il ne leur manque rien, ſi elles y joignent la lumiere. Les principes & les maximes ne ſe forment que de ces ſortes d'idées.

Une maxime ou un principe eſt un jugement, dont la vérité eſt fondée ſur le raiſonnement ou

ſur l'expérience. Au lieu de dire que nous nous laiſſons toujours ſéduire par les objets que nous deſirons avec paſſion, que nous nous en exagérons la bonté & la beauté, que nous nous en diſſimulons les défauts, & que nous ne nous doutons point des erreurs où ils nous font tomber : on dira en deux mots avec la Rochefoucault, *l'eſprit eſt la dupe du cœur.* Lorſque vous étiez avec les femmes, combien n'aviez vous pas de défauts ? Vous les excuſiez cependant, comme vous les blâmez aujourd'hui. Vous penſiez être charmant, & vôtre foible raiſon étoit la dupe de votre cœur gâté.

Les maximes ſont d'un grand uſage en morale & en politique : elles expriment la profondeur de celui qui écrit, parce qu'elles ſuppoſent ſouvent beaucoup d'expérience, de réflexions fines, & de grandes lectures. Elles plaiſent au lecteur parce qu'elles le font penſer : c'eſt une lumiere qui éclaire tout-à-coup un grand eſpace.

Vous avez bien peu d'expérience, Monſeigneur, & parce que vous n'avez que ſept ans, & parce que vous êtes prince : car les princes en ont plus tard que les autres hommes. Je ne dois donc pas multiplier les exemples : mais un petit nombre ſuffira pour vous faire connoître

le caractere des maximes & les tours qui leur ſont propres.

Différence entre *principe* & *maxime*.

Principe & *maxime* ſont deux mots ſynonymes : ils ſignifient tous deux une vérité qui eſt le précis de pluſieurs autres : mais celui-là s'applique plus particuliérement aux connoiſſances théoriques, & celui-ci aux connoiſſances pratiques. *Toutes nos connoiſſances viennent des ſens*; voilà un principe : il éclaire notre eſprit ; mais il ne nous inſtruit point de ce que nous devons faire. Une maxime au contraire nous montre nos devoirs, & voici la plus générale : *nous ne devons faire à autrui que ce que nous voudrions qui nous fût fait*. La théorie & la pratique tiennent ſi fort l'une à l'autre, que vous trouverez des vérités qu'on pourra mettre indifféremment parmi les maximes ou parmi les principes. C'eſt pourquoi ces deux mots ſe confondent ſouvent : la différence néanmoins eſt ſenſible.

Les maximes, quoique regles de conduite, ne montrent pas toujours ce qu'on doit faire, ce n'eſt ſouvent qu'une obſervation ſur la maniere générale de ſentir & d'agir. Telle eſt celle que je vous ai donnée pour premier exemple, *l'eſprit eſt la dupe du cœur :* telle encore celle-ci, *on a beſoin d'être averti pour bien voir*. Ce ne ſont

pas là des regles de ce que vous devez faire ; ce sont cependant des leçons de conduite : car la premiere vous apprend comment vous vous trompez ; & la seconde comment vous pouvez sortir de l'ignorance. Toute observation qui tient plus à la pratique est une maxime : toute observation qui tient plus à la théorie est un principe.

Quand on établit des principes ou des maximes, on s'exprime en si peu de mots, & on considere les choses d'une vue si générale, que souvent les mêmes jugements paroissent vrais & faux tout-à-la fois. La Rochefoucault a dit, *qu'on n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine.* Cela est vrai, mais il seroit vrai de dire aussi, *qu'on est toujours aussi heureux & aussi malheureux qu'on se l'imagine.* La Rochefoucault n'a égard qu'aux causes extérieures de notre bonheur ou de notre malheur, & sa pensée est qu'il n'y en a jamais autant que nous l'imaginons. Je considére au contraire le bonheur ou le malheur dans le sentiment ; & en ce sens il est évident que nous en avons autant que nous nous imaginons en avoir.

L'expression d'une maxime est quelquefois susceptible de plusieurs sens.

Ce seroit là, Monseigneur, le plus petit défaut des principes & des maximes, s'il étoit

Ce défaut est une source

d'abus.

toujours aussi facile d'en saisir le vrai sens : mais ce défaut est la source d'une infinité d'abus que vous connoîtrez lorsque vous étudierez l'histoire de l'esprit humain. Cependant on ne sauroit se passer de ces expressions abrégées : vous pouvez déja comprendre que sans elles, les facultés de l'entendement se développeroient difficilement, & auroient beaucoup moins d'exercice ; & vous reconnoîtrez davantage leur utilité, à mesure que vous acquerrerez plus de connoissances.

L'expression d'un principe & d'une maxime ne sauroit être trop simple.

Dès que vous connoissez la nature des principes & des maximes, vous voyez combien l'expression en doit être simple. Il ne s'agit pas de peindre ni d'exprimer aucun sentiment ; il ne faut que de la lumiere. *Il est dangereux d'écouter les louanges*, est une maxime : voici des vers où elle est renfermée ; mais elle y prend un autre tour.

> Que c'est un dangereux poison
> Qu'une délicate louange !
> Hélas ! qu'aisément il dérange
> Le peu que l'on a de raison !
>
> *Chaulieu.*

Ce n'est pas là le tour d'une maxime, c'est

le sentiment d'un homme qui réfléchit sur une maxime.

Prenez garde, dans une maxime, de jouer sur les mots comme la Bruyere dans celle-ci : *Un caractere bien fade est de n'en avoir aucun.* Pourquoi ne pas dire simplement : c'est une chose bien fade, que de n'avoir point de caractere ?





CHAPITRE X.

Des tours ingénieux.

Un tour ingénieux doit être simple.

J'ENTENDS par tours ingénieux, les bons mots, les traits, les saillies, les pensées fines & délicates. Leur caractere est la gaïté : tantôt ils expriment des vérités agréables aux personnes à qui l'on parle, tantôt ils répandent le ridicule.

La gaïté ne plaît qu'autant qu'elle est naturelle. C'est pourquoi l'expression en doit être fort simple. Celui qui travaille pour badiner, ne badine pas; il est froid du moins, s'il n'est ridicule.

Quelquefois ce n'est qu'une métaphore

Souvent un tour ingénieux n'est qu'une métaphore. A la mort du maréchal de Turenne, Louis XIV fit une promotion de plusieurs maréchaux de France, & Made. Cornuel dit : *il croit nous donner la monnoie de Mr. de Turenne.*

Un tour ingénieux peut être un tableau agréable.

D'autresfois un tableau.

Mad.e de Briffac avoit aujourd'hui la colique; elle étoit au lit, belle & coëffee à coëffer tout le monde. Je voudrois que vous euffiez vu ce qu'elle faifoit de fes douleurs, & l'ufage qu'elle faifoit de fes yeux, & des cris, & des bras, & des mains qui traînoient fur fa couverture; & les fituations & la compaffion qu'elle vouloit qu'on eût ..... en vérité vous êtes une vraie pitaude, quand je fonge avec quelle fimplicité vous êtes malade. Sévigné.

Je ne releve pas les négligences que Mad.e de Sévigné s'eft permifes. Il fuffit que ce tableau foit ingénieux, & peut-être plus de correction l'eût gâté.

Un mot peut être ingénieux par une allufion, lorfque ce qu'on dit, fait entendre ce qu'on ne dit pas. Mad.e de Sévigné en rapporte un du comte de Grammont. » Vous connoiffez, dit-elle, l'Anglée : il eft fier & familier au poffible : il jouoit l'autre jour au brelan avec le comte de Grammont, qui lui dit, fur quelques manieres un peu libres : » *M.r de l'Anglée, gardez ces familiarités-là pour quand vous jouerez avec le roi.*

D'autres fois une allufion.

Mad.e Cornuel attendoit dans la premiere

antichambre d'un homme de fortune. Quelqu'un lui en témoigna son étonnement. *Laissez-moi-là*, dit-elle ; *je serai bien avec eux, tant qu'ils ne seront que laquais.*

Le cardinal de Richelieu rencontrant le duc d'Épernon sur l'escalier du Louvre, lui demanda s'il n'y avoit rien de nouveau : *non*, dit le duc, *sinon que vous montez & que je descends.*

Racine avoit été enterré à Port Royal, & le comte de Roucy dit : *de son vivant il ne se seroit pas fait enterrer là.*

D'autres fois une réponse fort simple.

Un bon mot n'est quelquefois qu'une réponse fort simple, mais à laquelle on ne s'attendoit pas.

Le cardinal de Richelieu ayant rétabli la pension de Vaugelas, lui dit : « Vous n'oublierez pas dans le dictionnaire le mot de pension : » *Non*, *Monseigneur*, dit Vaugelas, *& encore moins celui de reconnoissance.*

Le marquis de Seignelai demanda au doge de Genes ce qu'il trouvoit de plus singulier à Versailles : *c'est de m'y voir*, répondit le doge.

Le cardinal de Polignac, parlant du miracle de S. Denis, appuyoit beaucoup sur ce qu'il y

a

a deux lieues de Paris à S. Denis : *Monſeigneur*, dit une femme d'eſprit, *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

Un tour ingénieux peut n'être qu'une réflexion plaiſante. Telle eſt celle-ci de Mad.e de Sévigné : *il n'y a rien qui ruine comme de n'avoir point d'argent.* Il peut même ne ſe trouver que dans une expreſſion, qui ſurprend par ſa nouveauté, & qu'on approuve à cauſe de ſa juſteſſe. Mad.e de Sévigné dit à ſa fille : *la biſe de Grignan me fait mal à* votre *poitrine.*

D'autres fois une expreſſion ſinguliere.

Il ſeroit inutile de multiplier davantage les exemples. Ceux-là vous convaincront ſuffiſamment des connoiſſances qui vous manquent pour ſentir la fineſſe de ces ſortes de tours, & ils prépareront votre eſprit à ce diſcernement qui vous rendra un jour capable d'en juger. Ce ſera à l'uſage du monde & à la lecture des bons écrivains, à développer à cet égard vos diſpoſitions. Je ne puis vous montrer encore ces choſes que dans une perſpective fort éloignée : ce ſont des ſemences que je jette dans votre eſprit, & pour qu'elles y germent un jour, il me ſuffira de vous prévenir de bonne heure contre le mauvais goût. Ce ſera l'objet du chapitre ſuivant.



CHAPITRE XI.

Des tours précieux ou recherchés.

Il y a des écrivains qui aiment à envelopper une pensée.

IL y a des écrivains qui paroissent craindre de dire tout ce que le monde pense, & sur-tout de le dire avec des expressions qui sont dans la bouche de tout le monde. Ils aiment ces tours précieux, qui ne sont que l'art d'embarrasser une pensée commune, pour lui donner un air de nouveauté & de finesse. M.r de Fontenelle en est un exemple d'autant plus étonnant, qu'il avoit l'esprit juste, lumineux & méthodique. Il s'étoit fait à ce sujet un principe bien extraordinaire : il croyoit, & je lui ai souvent entendu dire, qu'il y a toujours du faux dans un trait d'esprit, & qu'il faut qu'il y en ait. C'est pourquoi il cherchoit à s'envelopper, lorsqu'il écrivoit sur des choses de pur agrément : lui qui traitoit les matieres philosophiques avec tant de lumiere, qui connoissoit mieux que personne l'art de les mettre à la portée du commun des lecteurs, & qui par ce talent a contribué à la

célébrité de l'académie des Sciences, comme les bons hiſtoriens à celles de leurs héros. Mais ces écarts ſont les ſeuls qu'il ſe ſoit permis. Sage d'ailleurs dans ſes ouvrages, comme dans ſa conduite ; aimable dans la ſociété par ſes mœurs & par une ſupériorité d'eſprit dont il ne ſe prévaloit pas, ſa mémoire eſt reſpectable à tous ceux qui l'ont connu.

Il eſt aſſez ordinaire d'imiter les grands hommes dans ce qu'ils ont de défectueux. On contrefait aiſément une démarche contrainte, on copie difficilement celle qui eſt naturelle. Vous êtes dans l'âge, Monſeigneur, où l'on eſt convaincu de cette vérité par ſa propre expérience: il faut au moins que je vous rende utile une vérité que vous ſavez ſi bien.

Ce qui nous environne, nous fait ombre. Voilà un tour aſſez obſcur : l'expreſſion eſt-elle au propre ou au figuré ? Veut-on dire que ce qui nous environne, nous couvre de ſon ombre, ou s'il eſt à notre égard ce que les ombres ſont aux figures d'un tableau ? En paroiſſons-nous plus, ou en paroiſſons-nous moins ? Eſt-ce à notre avantage, ou à notre déſavantage ? Il n'eſt pas douteux qu'il ne faille une ſorte de fineſſe pour démêler le ſens de cette expreſſion. Continuez donc & dites :

Les grands mérites qui sont éloignés, ne nous découvrent pas notre petitesse. Au lieu d'expliquer tout uniment l'effet des mérites qui sont proche de nous, vous le donnez à deviner, en disant ce que ne font pas les mérites éloignés. Votre pensée commence à devenir moins obscure. Achevez donc & dites : *celui qui la joint, la mesure & la montre.*

On ne voit pas beaucoup de rapport entre ces deux propositions : *ce qui nous environne, nous fait ombre*; & *les mérites qui nous environnent, montrent notre petitesse.* Mais moins on apperçoit ce rapport, plus on suppose de finesse. Si vous vous êtiez contenté de dire : *le mérite de ceux qui nous approchent, fait voir combien nous en avons peu.* Le tour eût été aussi commun que la pensée.

On pourroit parler ainsi à une femme :

Il y a long-temps, madame, que j'aurois pris la liberté de vous déclarer mon amour, si vous aviez le loisir de m'entendre; mais vous êtes occupée par je ne sais combien d'autres soupirants, & j'ai jugé à propos de me taire, il pourra arriver un moment plus favorable, où je hasarderai de parler.

Mais un peu d'obscurité & de contradic-

tion dans les termes donneroit à ce langage un faux air d'eſprit & de fineſſe. On dira donc :

Il y a long-temps que j'aurois pris la liberté de vous aimer, ſi vous aviez le loiſir d'être aimée de moi : mais vous êtes occupée par je ne ſais combien d'autres ſoupirants. J'ai jugé à propos de vous garder mon amour : il pourra arriver quelque temps plus favorable, où je le placerai.

Ce n'eſt pas prendre une liberté que d'aimer une perſonne aimable ; mais c'eſt en prendre une que de lui déclarer ſon amour. En confondant ces deux choſes, vous mêlez le vrai & le faux : voilà l'art.

Suppoſer qu'une perſonne n'a pas le loiſir d'être aimée, c'eſt encore ſuppoſer faux ; & il faut une ſorte de fineſſe, pour comprendre que cela veut dire, qu'une femme n'a pas le temps d'écouter un amant.

Enfin, garder un amour pour un autre temps, c'eſt proprement n'avoir point d'amour. On ſe fait donc gré de deviner que cela ſignifie, qu'on réſerve ſa déclaration pour un autre temps.

Voici tout le ſecret de ces tours recherchés. Prenez une penſée commune, exprimez-la d'abord avec obſcurité, devenez enſuite votre commentateur : vous avez le mot de l'énigme; mais ne vous hâtez pas de la prononcer ; faites-le deviner, & vous paroîtrez penſer d'une maniere fort neuve, & fort fine.

Il y en a qui aiment les figures qui ont des acceſſoires étrangers à la choſe.

Souvent le précieux n'eſt que dans un ſeul mot ; & cela a lieu lorſqu'une métaphore réveille des acceſſoires qui obſcurciſſent une penſée. On dira fort bien : *les réflexions ſont la nourriture de l'ame* ; mais on paroîtra recherché, ſi l'on dit : *les réflexions ſont les mets friands de l'ame.* On entend par *mets friands* des ragoûts qui ſont moins faits pour nourrir, & ſur-tout pour nourrir ſainement que pour flatter le goût. L'abbé Girard, qui emploie cette métaphore, veut faire entendre que l'ame aime les réflexions ; & c'eſt un acceſſoire qu'il ſeroit bon d'exprimer : mais le tour qu'il choiſit eſt précieux, parce qu'il abandonne une métaphore reçue, pour chercher cet acceſſoire dans une figure où l'idée de nourriture ſe montre à peine.

La Motte dit : *qu'une haie eſt le ſuiſſe d'un jardin* ; & il veut dire qu'elle en défend l'entrée.

Quelqu'un a dit encore : *donner une attitude mesurée à son style*, pour dire, *écrire* sensément, avec réflexion.

Se promener par les siecles passés, pour apprendre l'histoire. Mais il est inutile d'accumuler les exemples, après ce que nous avons dit sur les tropes.

Il y en a qui se font un style compassé & épigrammatique.

Il y a des écrivains qui veulent toujours être énergiques & ingénieux : ils croiroient ne pas bien écrire, s'ils ne terminoient pas chaque article par un trait ou par une maxime, & dès la premiere ligne on voit qu'ils préparent le mot par lequel ils veulent finir. Ils font continuellement violence à la liaison des idées : leur style est monotone, contraint, embarrassé. Toutes leurs phrases, toutes leurs périodes paroissent jetées au même moule : ils n'ont absolument qu'une maniere. Quelqu'ingénieux que soient les traits, quelque précision qu'aient les maximes, il ne faut les employer qu'autant que la liaison des idées les amene : ils doivent naître du fond du sujet.

D'autres prodiguent l'ironie

Il y a des écrivains qui aiment à prodiguer l'ironie. Cette figure a fait le succès passager des lettres de Voiture qu'on ne lit plus. On se

lasse enfin de ce qui est recherché ; & rien ne l'est plus que de dire toujours le contraire de ce qu'on veut faire entendre. C'est le langage, Monseigneur, de ceux qui vous disent que vous êtes un prince charmant. Vous voyez par ce seul exemple, combien l'ironie est froide, pour peu qu'elle soit déplacée.





CHAPITRE XII.

Des tours propres aux ſentiments.

Le ſentiment eſt exprimé ſuivant les différentes formes que prend le diſcours.

IL y a pour chaque ſentiment un mot propre à en réveiller l'idée : tels ſont *aimer*, *haïr.* Quand je dis donc, *j'aime*, *je hais*, j'exprime un ſentiment : mais c'eſt l'expreſſion la plus foible.

En changeant la forme du diſcours, on modifie le ſentiment, & on le rend avec plus de vivacité. *Si je l'aime? ſi je le hais?* exprime combien on aime, combien on hait. *Moi, je ne l'aimerois pas? moi, je ne le haïrois pas?* fait ſentir combien on croit avoir de raiſons d'aimer ou de haïr.

L'expreſſion du ſentiment demande qu'on s'arrête ſur les détails.

Une ame qui ſent, ne cherche pas la préciſion : elle analyſe au contraire juſques dans le moindre détail : elle ſaiſit des idées qui échapperoient à tout autre, & elle aime à s'y

arrêter. C'eſt ainſi que Madame de Sévigné développe tout ce que l'amour qu'elle avoit pour ſa fille, lui faiſoit éprouver. En voici quelques exemples :

Ah ! mon enfant, que je voudrois bien vous voir un peu, vous entendre, vous embraſſer, vous voir paſſer, ſi c'eſt trop que le reſte !

Hélas ! c'eſt ma folie que de vous voir, de vous parler, de vons entendre, je me dévore de cette envie, & du déplaiſir de ne vous avoir pas aſſez écoutée, pas aſſez regardée.

Je vous cherche toujours, & je trouve que tout me manque, parce que vous me manquez. Mes yeux qui vous ont tant rencontrée, depuis quatorze mois, ne vous trouvent plus... Il me ſemble que je ne vous ai pas aſſez embraſſée en partant. Qu'avois-je à ménager ? Je ne vous ai point aſſez dit combien je ſuis contente de votre tendreſſe ; je ne vous ai point aſſez recommandée à M. de Grignan.

Je n'ai pas encore ceſſé de penſer à vous, depuis que je ſuis arrivée, & ne pouvant contenir tous mes ſentiments, je me ſuis miſe à vous écrire au bout de cette petite allée ſombre que

vous aimiez, aſſiſe ſur ce ſiege de mouſſe, où je vous ai vue quelquefois couchée. Mais, ô mon Dieu! où ne vous ai-je point vue ici?

Je liſois votre lettre vîte par impatience, & je m'arrêtois tout court, pour ne pas la dévorer ſi promptement : je la voyois finir avec douleur.

Dès que j'entends quelque choſe de beau, je vous ſouhaite.

Si vous conſidérez ſéparément ces morceaux que je viens de raſſembler, vous jugerez que le langage en eſt ſimple, & qu'il exprime le ſentiment par des idées, qui ne peuvent ſe trouver que dans une ame qui ſent. Auſſi ces morceaux ſont-ils épars dans pluſieurs lettres de Madame de Sévigné. Mais lorſque je les rapproche ; & que je vous les fais lire de ſuite, vous remarquez une profuſion trop recherchée ; & cette affectation qui paroît rendre ſuſpect l'amour de Madame de Sévigné pour ſa fille, affoiblit l'expreſſion de ſes ſentiments. Cette profuſion ſeroit donc un défaut, ſi on la trouvoit dans quelqu'une de ſes lettres.

Madame de Sévigné ſeroit une plus grande

faute, ſi elle s'arrêtoit ſur des circonſtances, qui doivent échapper à une ame qui ſent, & qui demanderoient, pour être remarquées, une ame qui réfléchit. En voici un exemple :

Je cours toute émue, je trouve cette pauvre tante toute froide, & couchée ſi à ſon aiſe, que je ne crois pas que depuis ſix mois elle ait eu un moment ſi doux, que celui de ſa mort : elle n'étoit quaſi point changée à force de l'avoir été auparavant. Je me mis à genoux, & vous pouvez penſer ſi je pleurai abondamment, en voyant ce triſte ſpectacle. Sévigné.

Le ſpectacle d'une mort qui fait répandre des larmes, permet-il cette remarque : *couchée ſi à ſon aiſe, que je ne crois pas que depuis ſix mois elle ait eu un moment ſi doux que celui de ſa mort ?*

On exprime le ſentiment en appuyant ſur les raiſons qui l'autoriſent.

Un ſentiment eſt mieux exprimé, quand nous appuyons avec force ſur les raiſons qui le produiſent en nous.

Lorſqu'Abner repréſente les entrepriſes dont Mathan & Athalie ſont capables, Joad pouvoit répondre : *je les mépriſe, & ne les crains point.* Il pouvoit employer des formes plus propres au ſentiment, & ſe récrier : *moi, je*

les craindrois? Moi, je ſuccomberois ſous les coups de Mathan ou d'Athalie? Enfin il pouvoit dire: *je crains Dieu, & je n'ai pas d'autre crainte.* Mais avant d'exprimer ce ſentiment, il expoſe les raiſons qu'il a de mettre ſa confiance en Dieu.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots:
Soumis avec reſpect à ſa volonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Le dernier vers eſt très ſimple. Il eſt beau par lui-même, il l'eſt encore parce que la ſimplicité contraſte avec le tour figuré des deux premiers. Enfin il reçoit des vers qui le précédent une force qu'il n'auroit pas, s'il étoit ſeul, parce qu'alors on ne verroit pas ſi ſenſiblement combien la confiance de Joad eſt fondée.

On exprime le ſentiment en l'appuyant ſur les effets qu'il produit.

Les détails de tous les effets d'une paſſion ſont encore l'expreſſion du ſentiment. Hermione dit à Pyrrhus.

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y ſuis encor, malgré tes infidelités,

Et malgré tous nos Grecs honteux de mes bontés,
Je leur ai commandé de cacher mon injure.
J'attendois en secret le retour d'un parjure,
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterois un cœur qui m'étoit dû.
Je t'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidele?
Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat! je doute encor si je ne t'aime pas.

L'interrogation contribue à exprimer les sentiments qui éclatent en reproches.

L'interrogation contribue encore à l'expression des sentiments : elle paroît être le tour le plus propre aux reproches. C'est aussi celui que Racine met dans la bouche de Clytemnestre, lorsqu'elle s'exhale en reproches contre Agamemnon.

Quoi! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main!
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse?
Pensez vous par des pleurs prouver votre tendresse?
Où sont-ils les combats que vous avez rendus?
Quels flots de sang pour elle avez vous répandus?
Quel débris parle ici de votre résistance?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence?
Voilà par quels témoins il falloit me prouver,
Cruel! que votre amour a voulu la sauver.
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire?
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire?

Le ciel, le juſte ciel, par le meurtre honoré,
Du ſang de l'innocence eſt-il donc altéré?

L'ironie donne encore plus de force aux reproches. Hermione dit à Pyrrhus :

L'ironie y contribue encore.

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez juſtice;
Et que voulant bien rompre un nœud ſi ſolemnel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Eſt-il juſte après tout qu'un conquérant s'abaiſſe
Sous la ſervile loi de garder ſa promeſſe?
Non, non: la perfidie a de quoi vous tenter;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi! ſans que ni ſerments ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?
Me quitter, me reprendre, & retourner encor,
De la fille d'Hélene à la veuve d'Hector?
Couronner tour-à-tour l'eſclave & la princeſſe,
Immoler Troye aux Grecs, au fils d'Hector la Grece?
Tout cela part d'un cœur toujours maître de ſoi,
D'un héros, qui n'eſt point eſclave de ſa foi.

Quelquefois le langage du ſentiment eſt rapide : c'eſt une exclamation qui tient lieu d'une phraſe entiere. Œnone, au lieu de dire : *nous ſommes au déſeſpoir; ce crime eſt horrible; cette race eſt déplorable*, s'écrie :

L'exclamation eſt propre à exprimer les ſentiments d'horreur, d'étonnement, &c.

O déſeſpoir! ô crime! ô race déplorable!

O *vanité !*, dit Boſſuet, *ô néant ! ô mortels ignorants de leurs deſtinées !* Il ne dit pas : *tout n'eſt que vanité, tout n'eſt que néant, les mortels ſont ignorants de leurs deſtinées.*

Le tour le plus ſimple eſt ſouvent celui qui exprime le mieux le ſentiment.

Je n'oublierai pas, Monſeigneur, de vous rapporter un exemple, où vous verrez le ſentiment le plus grand, exprimé de la maniere la plus ſimple.

Le même boulet qui ôta la vie à M. de Turenne, emporta le bras à M. de Saint-Hilaire, lieutenant-général de l'artillerie. Son fils accourt à lui tout en larmes ; mais ce général lui montre M. de Turenne, & lui dit : *voilà, mon fils, celui qu'il faut pleurer.*

Il faut éviter dans l'expreſſion du ſentiment, les tours qui montrent de l'eſprit ou de la réflexion

Le *qu'il mourut* de Corneille eſt un trait que vous connoiſſez. Mais, ſans multiplier davantage les exemples, il ſuffit de remarquer qu'il faut diſtinguer trois langages : celui des traits d'eſprit, celui des maximes, & celui du ſentiment. Le premier parle à l'imagination, le ſecond à la réflexion, & le troiſieme à une ame qui n'eſt que ſenſible, à une ame qui pour le moment, en quelque ſorte ſans imagination, ſans réflexion, eſt incapable du plus petit raiſonnement. Il faut donc éviter d'exprimer le ſentiment par un

un tour propre aux traits où aux maximes : c'eſt ce que M. de Fontenelle n'a pas fait dans ces vers :

> Je ne crains rien pour moi, vous êtes immortelle.
>
> Il ne faut pas aimer quand on a le cœur tendre.

Le premier eſt un trait à la place du ſentiment; le ſecond eſt le tour d'une maxime qui veut être ingénieuſe.

Remarquez, Monſeigneur, qu'on ne prononce pas de la même maniere un trait, une maxime, un ſentiment. Vous ne prendrez pas le même ton pour dire, *il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour ſa patrie*; & pour dire, *quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie?* Je dis plus : c'eſt que l'attitude de votre corps ne ſera pas la même dans l'un & l'autre cas; vous ne ferez pas les mêmes geſtes.

Comment on peut s'aſſurer d'avoir pris le langage du ſentiment.

Voulez-vous donc vous aſſurer d'avoir parlé le langage du ſentiment? conſidérez ſi votre diſcours rend les acceſſoires qu'on devroit lire ſur votre viſage, dans vos yeux & dans tous vos mouvements. Vous verrez que les tours fins ſuppoſent un viſage qui ne change que pour ſourire à ce qu'il dit; & que les tours

de maxime ſuppoſent un viſage tranquille & froid.

Chaque paſſion a ſon geſte, ſon regard, ſon attitude; elle a ſes craintes, ſes eſpérances, ſes peines, ſes plaiſirs. Tout cela varie même ſuivant les circonſtances, & doit avoir un caractere dans le diſcours, comme dans l'action du corps. Si votre ame eſt ſenſible, la langue vous fournira toujours les tours propres au ſentiment.





CHAPITRE XIII.

Des formes que prend le discours, pour peindre les choses, telles qu'elles s'offrent à l'imagination.

Vous n'ignorez pas, Monseigneur, que nous ne saurions réfléchir sans former des idées abstraites. Vous avez vu qu'en les formant, nous séparons les qualités des objets auxquels elles appartiennent, nous les considérons comme si elles existoient par elles-mêmes, & nous leur donnons une sorte de réalité. C'est pourquoi notre langage paroît leur attribuer les sentiments & les actions des êtres animés : nous disons : *la loi nous ordonne*, *la vertu nous prescrit*, *la vérité nous guide*, &c.

Comment le langage donne du sentiment & de l'action à tous

Nous allons plus loin : nous leur donnons un corps & une ame. Aussi-tôt elles agissent comme nous, elles ont nos vues, nos desirs, nos passions. Ces êtres se multiplient sous nos

yeux, ils se répandent dans la nature, nous les apostrophons & nous semblons attendre leur réponse.

Nous sommes bien plus fondés à tenir cette conduite par rapport aux objets sensibles. Aussi tous les corps s'animent, tous, jusqu'aux plus bruts, ont leurs desseins ; & nos discours ne portent plus que sur des fictions.

Ce langage est celui d'une imagination vivement frappée.

Ce langage doit être lié à la situation de l'écrivain. Il ne sauroit s'associer avec le sang froid d'un homme qui raisonne, ou qui analyse ; il ne convient qu'à une imagination qui est vivement frappée d'une idée, & qui la veut peindre.

Flechier pouvoit dire : *les villes que nos ennemis s'étoient déja partagées, sont encore dans le sein de notre empire ; les provinces qu'ils devoient ravager, ont cueilli leurs moissons*, &c. Mais cet orateur, ayant l'imagination remplie du tableau des peuples ligués contre la France, & des succès de Turenne, qui dissipe toutes les armées ennemies, fait une apostrophe qui convient parfaitement à la situation de son ame.

Villes que nos ennemis s'étoient déja partagées, vous êtes encore dans le sein de notre

empire. Provinces qu'ils avoient déja ravagées dans le desir & dans la pensée, vous avez encore recueilli vos moissons. Vous durez encore, places que l'art & la nature ont fortifiées, & qu'ils avoient dessein de démolir; & vous n'avez tremblé que sous des projets frivoles d'un vainqueur en idée, qui comptoit le nombre de nos soldats, & qui ne songeoit pas à la sagesse de leur capitaine.

Lorsqu'on personnifie les êtres moraux, il faut avoir égard aux idées qu'on s'en fait communément, & aux actions qu'on leur attribue : c'est à ces deux choses que tout ce qu'on en dit doit être lié.

Avec quelle précaution il faut personnifier les êtres moraux.

La victoire, dit M. de Noyon en parlant de Louis XIV, *asservie, & inséparablement attachée au char de notre conquérant, lui doit encore plus que le tribut qu'elle paie, & ne peut être assez reconnoissante. Son trophée est formé des armes des ennemis de Louis le Grand; son front n'est couronné que des lauriers qu'il a lui-même cueillis; ses mains sont pleines de nos palmes; la France seule empêche la prescription de sa gloire oubliée dans les autres nations. Le vainqueur a plus fait pour la victoire qu'il a rendue constante, que la victoire n'a fait pour le vainqueur qu'elle rend heureux.*

Ces pensées, s'écrie un grammairien, l'abbé de Bellegarde, sont neuves & bien maniées. Il est vrai qu'elles sont neuves : car on n'a jamais rien imaginé de semblable ; mais est-il vrai que la victoire doive de la reconnoissance à un conquérant, parce qu'elle est attachée à son char, parce qu'elle ne se couronne que des lauriers qu'il a cueillis, &c.? est-il vrai que la gloire de la victoire dépende des succès de la France? Quand Louis XIV eût été battu, y auroit-il eu lieu à la prescription de cette gloire; & n'est-il pas indifférent à la victoire que ses lauriers soient cueillis chez nous ou chez nos ennemis, que ses trophées soient formés de nos armes ou des leurs? Enfin, Louis fait-il quelque chose pour la victoire, lorsqu'il la rend constante? & n'est-ce pas la victoire qui fait tout pour lui, lorsqu'elle veut l'être?

M. de Noyon finit, en disant que la victoire rend Louis XIV heureux. Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie qu'elle s'est d'elle-même attachée à son char, & qu'elle a voulu le rendre constamment supérieur à ses ennemis. C'est donc lui qui doit tout à la victoire.

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ;
On a beau la prier :

La cruelle qu'elle eſt ſe bouche les oreilles,
Et nous laiſſe crier.
Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,
Eſt ſujet à ſes loix;
Et la garde qui veille aux barrieres du Louvre,
N'en défend pas nos rois.

Que le poëte, dit l'abbé de Gamache, *ſur le fondement qu'il perſonnifie la mort, affecte de paroître ſurpris qu'un prince ne puiſſe ſe défendre contre elle, ſecouru par ceux qui veillent à ſa garde, c'eſt aſſurément nous marquer qu'il a des idées fort ſingulieres...... Quand Malherbe n'exprimeroit dans ſes vers aucun mouvement de ſurpriſe, ſon aſſertion n'en ſeroit pas moins vicieuſe. On ne peut, ſans tomber dans la puérilité, affirmer ſérieuſement ce qu'il ſeroit ridicule de révoquer en doute.*

Cette critique n'eſt pas fondée. Il eſt vrai qu'à conſidérer la choſe en elle-même, il y auroit du puérile, non-ſeulement dans les vers de Malherbe, il y en auroit encore dans le fond de la penſée, *que la puiſſance & la grandeur des rois ne les affranchiſſent pas de la mort.* Mais le poëte parle d'après les idées du commun des hommes, qui étant éblouis de l'éclat du trône, ſont preſqu'étonnés que les rois meurent comme nous.

Il y auroit plus de raiſon à critiquer ce vers :

Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,

Car quel eſt l'objet de Malherbe ? C'eſt de montrer que rien ne réſiſte à la mort. Or, c'eſt à quoi le toit de chaume eſt tout-à-fait inutile. On ne s'apperçoit pas d'abord de ce défaut, parce que cette image plaît par ſon contraſte avec le Louvre. Mais ce n'eſt pas aſſez que deux parties d'un tableau ſoient liées, il faut encore qu'elles concourent à la même expreſſion. Horace a dit : *la pâle mort frappe du même pied les cabanes des pauvres & les tours des rois*. Ce tour n'a rien d'inutile. Horace s'eſt plus attaché à peindre la mort en action. Malherbe, au contraire, a préféré de peindre la puiſſance des rois qui ſuccombent.

L'abbé Desfontaines traduit ainſi le poëte latin, *le pied de la pâle mort frappe également à la porte des cabanes & des palais*. Mais *également* au-lieu du *même pied*, *palais* au-lieu de *tours* ſont foibles. Dailleurs ce n'eſt pas montrer la puiſſance de la mort que de la repréſenter frappant à la porte.

Les quatre premiers vers de Malherbe ſont

mauvais. Les expressions n'en sont pas nobles, elles sont même fausses; car *se boucher les oreilles aux cris*, est l'action d'un caractere qui craindroit de se laisser toucher.

Comment on doit caractériser les êtres moraux.

Ces êtres moraux qu'on fait agir ou parler, appartiennent plus particuliérement à la poésie. La regle est de les caractériser relativement aux idées reçues, & aux actions qu'on leur attribue. J'aurai plus d'une fois occasion de vous faire faire l'application de cette regle, qui n'est qu'une conséquence du principe de la liaison des idées.

Quand vous lirez la fable, vous verrez jusqu'où on a multiplié les êtres imaginaires, & de quelle ressource étoient, pour l'ancienne poésie, des fictions qui ne sont presque plus pour la nôtre que des allégories froides. Nous examinerons l'usage que les poëtes en peuvent faire.





CHAPITRE XIV.

Des inversions qui contribuent à la beauté des images.

Dans le discours chaque mot a une place, qui est déterminée par le rapport des idées subordonnées, aux idées principales.

Les formes qui consistent dans le seul arrangement des mots, ne changent rien au fond des pensées, elles n'ajoutent même aucune modification. Mais elles placent chaque idée dans son vrai point de vue : c'est un clair-obscur sagement répandu.

Vous avez vu que pour écrire clairement, il faut souvent s'écarter de la subordination où l'ordre direct met les idées ; & je vous ai suffisamment expliqué quel est en pareil cas l'usage qu'on doit faire des inversions. Mais cette loi que prescrit la clarté, est encore dictée par le caractere qu'on doit donner au style, suivant les sentiments qu'on éprouve. Un homme agité, & un homme tranquille n'arrangent pas leurs idées dans le même ordre : l'un peint avec chaleur, l'autre juge de sang froid.

Le langage de celui-là eſt l'expreſſion des rapports que les choſes ont à ſa maniere de voir & de ſentir : le langage de celui-ci eſt l'expreſſion des rapports qu'elles ont entr'elles. Tous deux obéiſſent à la plus grande liaiſon des idées, & chacun cependant ſuit des conſtructions différentes.

Lorſqu'une penſée n'eſt qu'un jugement, il ſuffit, pour bien conſtruire une phraſe, de ſe ſouvenir de ce qui a été dit dans le premier livre. Mais un ſentiment ainſi qu'une image demande un certain ordre dans les idées, & il faut que cet ordre ſe rencontre avec la clarté.

C'eſt un tableau où la figure principale prend ſa place, & marque celle des autres.

Dans un tableau bien fait, il y a une ſubordination ſenſible entre toutes les parties. D'abord le principal objet ſe préſente, accompagné de ſes circonſtances de temps & de lieu. Les autres ſe découvrent enſuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui ; & par cet ordre la vue ſe porte naturellement d'une partie à une autre, & ſaiſit ſans effort tout le tableau.

Cette ſubordination eſt marquée par le caractere donné aux figures, & par la maniere dont on diſtribue la lumiere ſur chacune.

Le peintre a trois moyens : le deſſein, les couleurs, & le clair-obſcur. L'écrivain en a trois également : l'exactitude des conſtructions répond au deſſein, les expreſſions figurées aux couleurs, & l'arrangement des mots au clair-obſcur.

Si je diſois : *cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces, prenoit déja l'eſſor pour ſe ſauver vers les montagnes* ; je ne ferois que raconter un fait : mais je ferois un tableau en diſant avec Fléchier :

Déja prenoit l'eſſor pour ſe ſauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces.

Prenoit l'eſſor, eſt la principale action, c'eſt celle qu'il faut peindre ſur le devant du tableau.

Déja eſt une circonſtance néceſſaire qui viendroit trop tard ſi elle ne commençoit pas la phraſe. L'action ſe peint avec toute ſa promptitude dans *déja prenoit l'eſſor*, elle ſe ralentiroit, ſi on diſoit, *il prenoit déja l'eſſor.*

Pour ſe ſauver vers les montagnes, eſt une action ſubordonnée, & ce n'eſt pas ſur elle

que le plus grand jour doit tomber. Si Fléchier eût dit : *pour se sauver vers les montagnes, déja prenoit l'essor*, le coup de pinceau eût été manqué.

Enfin, *dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces*, est une action encore plus éloignée ; aussi l'orateur la rejette-t-il à la fin, comme dans la partie fuyante : elle n'est-là que pour contraster, pour faire ressortir davantage l'action principale.

Chacun demande à Dieu avec larmes, qu'il abrége ses jours pour prolonger une vie si précieuse : on entend un cri de la nation, ou plutôt de plusieurs nations intéressées dans cette perte. Elle approche néanmoins cette mort inexorable, qui, par un seul coup qu'elle frappe, vient percer le sein d'une infinité de familles. Bossuet.

L'approche de la mort est une peinture d'autant plus vive, qu'elle suit immédiatement le cri des nations. L'inversion fait toute la beauté de ce dernier membre. Mais j'aimerois mieux dans le premier, *chacun avec larmes demande* : cette transposition rendroit plus sensible l'image que font ces mots, *avec larmes*.

O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où

retentit tout-à-coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte ! Bossuet.

A cet endroit de l'oraison funebre *de Madame*, tout le monde répandit des larmes : mais je me trompe fort, où l'on n'en auroit pas répandu, si Bossuet avoit dit : *O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte, retentit tout-à-coup comme un éclat de tonnerre !* Il falloit pour l'image, qu'après avoir peint la promptitude avec laquelle on fut frappé de cette nouvelle, la voix de l'orateur tombât avec ces mots : *Madame se meurt, madame est morte.*

Ici tombent aux pieds de l'église toutes les sociétés & toutes les sectes, que les hommes ont établies au-dedans ou au-dehors du christianisme. Bossuet.

Là, perissent & s'évanouissent toutes les idoles ; & celles qu'on adoroit sur les autels, & celles que chacun servoit dans son cœur. Bossuet.

Les mots *tombent* & *périssent* font des images, parce qu'ils ne sont précédés que des cir-

conſtances *ici*, *là* : l'ordre direct effaceroit le tableau.

Enfin il eſt en ma puiſſance, exprime beaucoup mieux les ſentiments d'Armide, que ſi elle eût dit : *il eſt enfin en ma puiſſance.*

Je pourrois dire : *les ennemis dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau dans les flots irrités* : mais pour faire une image, il faudroit que *dans les flots irrités* commençât la phraſe. Cela ne ſuffiroit pas encore ; car cette peinture ſeroit foible : *dans les flots irrités, les ennemis, dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau.* Le tableau demande que ces expreſſions, *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau*, ne ſoient pas ſéparées, & que *les ennemis dont nous fumes la proie*, ſoit préſenté dans l'éloignement. Cependant cette inverſion ſeroit contre le génie de notre langue : *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau les ennemis, dont nous fumes la proie.* Il faut donc chercher un autre tour.

Je dis d'abord : *les flots irrités deviennent, ou ſont le tombeau des ennemis dont nous fumes la proie.* Mais en faiſant des *flots irrités* le ſu-

jet de la proposition, je ne marque pas si sensiblement le lieu du tombeau, que lorsque je prends un tour où ces mots sont précédés de la préposition *dans*. Je dis donc : *dans les flots irrités s'ouvre un tombeau aux ennemis, dont nous fumes la proie*. Vous voyez que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau; & vous comprenez comment il faut se conduire, pour trouver enfin le terme propre & la place de chaque mot.

Comment on peut connoître la place des mots en consultant le langage d'action.

Il est très utile en pareil cas de consulter le langage d'action qui est tout-à-la fois l'objet de l'écrivain & du peintre.

La nature se trouve saisie à la vue de tant d'objets funebres; tous les visages prennent un air triste & lugubre; tous les cœurs sont émus par horreur, par compassion ou par foiblesse.

Si j'avois à rendre cette pensée par le langage d'action, je montrerois : 1. les objets funebres; 2. le saisissement dans la nature; 3. la tristesse sur tous les visages; 4. l'horreur, la compassion, la foiblesse, d'où naîtroit l'émotion dans tous les cœurs. Fléchier se conforme à cet ordre, autant que la langue le permet.

A la vue, dit-il, *de tant d'objets funebres, la nature se trouve saisie ; un air triste & lugubre se répand sur tous les visages ; soit horreur, soit compassion, soit foiblesse, tous les cœurs sont émus.*

Il est certain qu'une langue où l'on pourroit dire, *saisie se trouve la nature ; émus sont tous les cœurs*, auroit ici de l'avantage : la nôtre ne souffre pas de pareilles inversions.

L'inversion fait ressortir les idées.

L'inversion est très propre à augmenter la force des contrastes, & par-là, elle donne, pour ainsi dire, plus de relief à une idée, & la fait ressortir davantage. Bossuet pouvoit dire :

Douze pêcheurs envoyés par Jesus-Christ, & témoins de sa résurrection ont accompli alors, ni plus tôt ni plus tard, ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que les prophêtes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & le plus fidele, n'ont pu faire.

Mais Bossuet se sert d'une inversion, par laquelle il fixe d'abord l'esprit, sur les philosophes, sur les prophêtes, sur le peuple Juif protégé & fidele ; il nous fait sentir toute la grandeur de l'entreprise, avant de parler de

ceux qui l'ont accomplie : & le tour qu'il prend, doit toute sa beauté à l'adresse qu'il a de renvoyer les douze pêcheurs, & l'accomplissement à la fin de la phrase. Il s'exprime ainsi :

Alors seulement, & ni plus tôt ni plus tard, ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que les prophêtes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & le plus fidele, n'ont pu faire; douze pêcheurs, envoyés par Jesus-Christ, & témoins de sa résurrection, l'ont accompli.

En général, l'art de faire valoir une idée, consiste à la mettre dans la place où elle doit frapper davantage.

Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siecle, songe plus à sa personne qu'à ses écrits : il faut toujours tendre à la perfection : & alors cette justice qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre. La Bruy.

Par cette inversion, la Bruyere fait mieux sentir le motif qu'un écrivain doit se proposer, que s'il eût dit : *& alors la postérité sait nous rendre cette justice, &c.*

Je n'en ai reçu que trois de ces lettres aimables qui me pénétrent le cœur, dit Madame de Sévigné à sa fille. Qu'on retranche le pronom *en*, la pensée sera la même ; mais l'expression du sentiment sera affoiblie. Ce pronom, ajouté avant le nom auquel il se rapporte, fait sentir combien Madame de Sévigné avoit l'esprit préoccupé de ces lettres.

Si l'on ne le voyoit de ses yeux, dit La Bruyere, *pourroit-on jamais l'imaginer l'étrange disproportion que le plus ou le moins de pieces de monnoie met entre les hommes ?*

L'ordre direct n'exprimeroit pas l'étonnement avec la même force.

Vous avez vu, Monseigneur, dans le premier livre, comment l'inversion contribue à la clarté : vous venez de voir comment elle contribue à l'expression. Hors de ces deux cas, elle est vicieuse.

Les principes que j'ai établis à ce sujet sont communs à toutes les langues. Je sais bien que vous entendrez dire que l'arrangement des mots étoit arbitraire en latin ; mais c'est une erreur : car Cicéron blâme des auteurs orientaux qui, pour rendre le style plus nombreux,

faiſoient des inverſions trop violentes. Ce reproche ne prouve-t-il pas qu'indépendamment de l'harmonie, il y avoit des loix qui déterminoient la place que chaque mot doit avoir ſuivant la différence des circonſtances? Mais ces loix étoient inconnues à Cicéron même: il n'avoit de guide que le goût & l'uſage.





CHAPITRE XV.

Conclusion.

Les passions commandent à tous les mouvements de l'ame & du corps. Nous ne sommes jamais absolument tranquilles, parce que nous sommes toujours sensibles ; & le calme n'est qu'un moindre mouvement.

Le langage d'action décele nos sentiments.

Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire : tout en lui est l'expression des sentiments : un mot, un geste, un regard les décele, & son ame lui échappe.

C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage, qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secretes. Or, ce langage est l'étude du peintre : car ce seroit peu de former des traits réguliers. En effet, que m'importe de voir dans un tableau une figure muette : j'y veux une ame qui parle à mon ame.

Ce langage est l'étude du peintre.

L'homme de génie ne se borne donc pas à dessiner des formes exactes. Il donne à chaque chose le caractere qui lui est propre. Son sentiment passe à tout ce qu'il touche, & se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages.

Il exprime mieux qu'aucun autre tout ce que nous sentons.

Nous avons remarqué que, pour caractériser, il faut modifier par tous les accessoires qui ont rapport à la chose, & à la situation où elle se trouve. C'est à quoi aucune langue ne réussit mieux que le langage d'action.

J'étends les bras pour demander une chose : voilà l'idée principale. Mais la vivacité du besoin, le plaisir que je compte trouver à la jouissance, la crainte qu'elle ne m'échappe, tous mes désirs, tous mes projets, voilà les idées accessoires. Elles se montrent sur mon visage, dans mes yeux, & dans toute mon attitude. Considérez ces mouvements ; vous verrez qu'ils ont tous avec l'idée principale, la plus grande liaison possible. C'est par-là que l'expression est une, forte, & caractérisée.

Comment le langage des sons articulés doit le tradui-

Si, voulant faire connoître ma pensée par des sons, je me contente de dire ; *donnez-moi cet objet.* Je ne traduis que le mouve-

ment de mon bras, & mon expreſſion eſt ſans caractere.

Quel eſt le viſage le plus propre à l'expreſſion ? C'eſt celui qui, par la forme des traits & par les rapports qu'ils ont entre eux, s'altere ſuivant la vivacité des paſſions, & la nuance des ſentiments. Ajoutez-y la régularité, & ſuppoſez encore que dans ſon état habituel, il ne montre que des ſentiments qui ont droit de plaire ; vous joindrez à l'expreſſion, les graces & la beauté.

Il en eſt de même du ſtyle : il faut qu'il rejette toute idée baſſe, groſſiere, mal-honnête; qu'il ſoit correct, & qu'il ſe plie à toute ſorte de caracteres ; en un mot, il a ſon modele dans cette action, qui eſt le langage d'un viſage régulier, agréable & expreſſif. Il eſt parfait, s'il en eſt la traduction exacte : mais ſi vous n'avez pas le talent d'allier la correction avec l'expreſſion, ſacrifiez la premiere. On peut plaire avec des traits peu réguliers.

Le langage d'action n'eſt plus ce qu'il a été. A meſure qu'on a contracté l'habitude de communiquer ſes penſées par des ſons, on a négligé l'expreſſion des mouvements.

Comment le langage d'action s'eſt altéré.

On ne pouvoit parler que de ce qu'on sentoit ; & aujourd'hui on parle si souvent de ce qu'on ne sent pas ! La société, en voulant polir les mœurs, a amené la dissimulation : elle nous a fait de si bonne heure combattre tous nos premiers mouvements, que nous en sommes presque devenus maîtres. Ce qui reste de ce langage, n'est plus qu'une expression fine, que tout le monde n'entend pas également, & que par cette raison le peintre est obligé de changer.

Il n'est pas absolument le même chez tous les peuples.

Ce langage a un fond qui est le même chez tous les peuples, si on les suppose tous organisés de la même maniere : car dans cette hypothese, l'action des mêmes muscles est destinée par-tout à exprimer les mêmes sentiments. Mais cette action a plus ou moins de vivacité suivant les climats. Il y a des peuples pantomimes : il y en a qui semblent n'avoir jamais connu que le langage des sons articulés.

Pourquoi les langues n'ont pas conservé toute l'expression du langage d'action.

Les langues sont sujettes aux mêmes variétés. Grossieres dans les commencements, elles ont eu le caractere du langage d'action ; mais plus faites pour obéir à la dissimulation, elles se sont écartées de ce caractere, à mesure que la société a fait des progrès. Le

langage des passions en est devenu plus fin, plus délicat; il faut qu'il se fasse entendre, & sans rien perdre de son expression, & sans choquer les mœurs auxquelles on l'a assujetti. Il varieroit suivant les climats, si le commerce n'avoit pas rapproché les hommes; & si les langues qu'on parle aujourd'hui, n'avoient pas conservé une partie du caractere des langues-meres, auxquelles elles doivent leur origine.

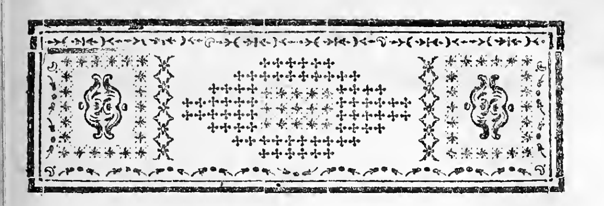
Toutes les langues doivent également s'assujettir au principe de la plus grande liaison des idées.

Cependant il y a une loi qui est la même pour toutes les langues polies: c'est le principe de la plus grande liaison des idées. S'il y a des peuples qui aiment les expressions exagérées, ce n'est pas parce qu'elles sont fausses, c'est parce qu'elles les remuent. Mais rien n'empêche d'allier l'exactitude avec la force. Le style est donc susceptible d'une beauté réelle. Le caprice peut permettre d'exprimer ici un sentiment qu'il défend d'exprimer ailleurs: il peut jusqu'à un certain point donner des bornes à l'expression; mais il doit obéir par-tout au principe qui sert de base à cet ouvrage. La différence des goûts prouve seulement, que tous les peuples n'ont pas le même génie.

Les rhéteurs ont distingué bien des sortes

de figures : mais, Monſeigneur, rien n'eſt plus inutile, & j'ai négligé d'entrer dans de pareils détails. Je ne prétends pas même avoir épuiſé tous les tours dont on peut faire uſage : cependant j'en ai aſſez dit pour vous apprendre à faire de vous-même l'application du principe de la plus grande liaiſon des idées.





LIVRE TROISIEME.



Du tiſſu du diſcours.

Il faut que dans un diſcours les idées principales ſoient liées entr'elles par une gradation ſenſible, & par les acceſſoires qu'on donne à chacune ; & le tiſſu ſe forme, lorſque toutes les phraſes conſtruites par rapport à ce qui précéde & à ce qui ſuit, tiennent les unes aux autres par les idées où l'on apperçoit une plus grande liaiſon.

Comment ſe forme le tiſſu du diſcours.

Mais il y a ici deux inconvénients à éviter : l'un eſt de s'appeſantir ſur des idées que l'eſprit ſuppléeroit aiſément; l'autre eſt de franchir des idées intermédiaires, qui ſeroient néceſſaires au développement des penſées. C'eſt au ſujet qu'on traite à déterminer juſqu'à quel point on doit marquer les liaiſons ; & cette

Inconvénients à éviter.

partie de l'art d'écrire demande un grand discernement.

Mauvaises regles qu'on se fait.

Il y a des artisans de style, qui font toujours leurs constructions de la même maniere : ils les jettent toutes au même moule. Les uns aiment les périodes, parce qu'ils croient être plus harmonieux ; les autres préferent le style coupé & haché, parce qu'ils croient être plus vifs. Il en est enfin qui portent le scrupule, jusqu'à compter les mots : ils ne se permettent pas d'en construire ensemble au-delà d'un certain nombre : toute leur attention est d'entremêler les phrases courtes & les phrases longues, d'éviter les *hiatus*, & ils prennent leur style compassé pour de l'harmonie.

L'écrivain qui a du génie, ne se conduit pas ainsi : plus il a l'esprit supérieur, plus il apperçoit de variété dans les choses ; il en saisit le vrai caractere, & il a autant de manieres différentes qu'il a de sujets à traiter.

Rien ne nuit plus à la clarté, que la violence que l'on fait aux idées, lorsque l'on construit ensemble celles qui voudroient être séparées, ou lorsqu'on sépare celles qui voudroient être construites ensemble. On lit, on croit entendre chaque pensée ; & quand on a achevé, il ne reste rien ; ou du moins il ne reste que des traces fort confuses.

Il n'eſt pas poſſible, Monſeigneur, d'entrer à ce ſujet dans le détail de toutes les obſervations néceſſaires. Il ſuffira de vous en faire quelques-unes. La lecture des bons écrivains achevera de vous inſtruire : mon unique objet eſt de vous mettre en état d'en profiter.

Quand vous vous ſerez accoutumé à appliquer le principe de la plus grande liaiſon, vous ſaurez conformer votre ſtyle aux ſujets que vous aurez à traiter; vous connoîtrez l'ordre des idées principales; vous mettrez les acceſſoires à leur place; vous éviterez les ſuperfluités; & vous vous arrêterez ſur les idées intermédiaires, qui mériteront d'être développées.





CHAPITRE PREMIER.

Comment les phrases doivent être construites les unes pour les autres.

Le discours peut être mal tissu, quoique toutes les phrases soient séparément bien construites.

Deux pensées ne peuvent se lier l'une à l'autre que par les accessoires & par les idées principales. Commençons par un exemple.

Quand l'histoire seroit inutile aux autres hommes, il faudroit la faire lire aux princes. Il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions & les intérêts, les temps & les conjonctures, les bons & les mauvais conseils. Les histoires ne sont composées que des actions qui les occupent, & tout semble y être fait pour leur usage. Si l'expérience leur est nécessaire pour acquérir cette prudence qui fait regner, il n'est rien de plus utile à leur instruction que de ioindre les exemples des siecles passés aux expériences qu'ils font tous les jours. Au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets & de leur propre gloire à

juger des affaires dangereuses qui leur arrivent; par le secours de l'histoire, ils forment leur jugement, sans rien hasarder, sur les événements passés. Lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie; exposés aux yeux de tous les hommes, ils ont honte de la vaine joie que leur cause la flatterie, & ils connoissent que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite.

Il n'y a ici que deux légeres négligences: l'une à ces mots, *sur les événements passés*; qui font un sens louche avec *sans rien hasarder*. Bossuet auroit pu dire: *forment, sans rien hasarder, leur jugement*. L'autre est dans *louanges qu'on leur donne*; car *leur* est équivoque; d'ailleurs tout est parfaitement lié.

Pour vous mieux faire sentir cette liaison, substituons d'autres constructions à celles de Bossuet, & disons:

Il faudroit faire lire l'histoire aux princes, quand même elle seroit inutile aux autres hommes. Il n'y a pas d'autre moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions & les intérêts, les temps & les conjonctures, les bons & les mauvais conseils. Les histoires ne sont composées que des actions qui les occupent, & tout semble

y être fait pour leur usage. Il n'est rien de plus utile à leur instruction, que de joindre les exemples des siecles passés aux expériences qu'ils font tous les jours, s'il est vrai que l'expérience leur soit nécessaire pour acquérir cette prudence qui fait bien regner. Par le secours de l'histoire ils forment, sans rien hasarder, leur jugement sur les événements passés; au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets & de leur propre gloire, à juger des affaires dangereuses qui leur arrivent. Exposés aux yeux de tous les hommes, ils ont honte de la vaine joie que leur cause la flatterie; & ils connoissent que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite, lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie.

Par les changements que je viens de faire au passage de Bossuet, les phrases ne tiennent plus les unes aux autres. Il semble qu'à chacune je reprenne mon discours, sans m'occuper de ce que j'ai dit, ni de ce que je vais dire. Je suis comme un homme fatigué, qui s'arrête à chaque pas, & qui n'avance qu'en faisant des efforts. Cependant si vous considérez en elles-mêmes chacune des constructions que j'ai faites, vous ne les trouverez pas défectueuses, elles ne péchent que parce qu'elles se suivent, sans faire un tissu.

Vous

Vous pouvez déja ſentir pourquoi vous n'avez pas le choix entre pluſieurs conſtructions, lorſque vous écrivez une ſuite de penſées : quoique vous l'ayez, lorſque vous conſidérez chaque penſée ſéparément. Il ne nous reſte plus qu'à examiner comment la liaiſon des idées eſt altérée par les tranſpoſitions que jai faites.

Il n'y a qu'une conſtruction pour rendre chaque penſée d'un diſcours.

Il faudroit faire lire l'hiſtoire aux princes, eſt naturellement lié avec *il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les paſſions* : j'ai donc mal fait de ſéparer ces deux idées & de dire : *il faudroit faire lire l'hiſtoire aux princes, quand même elle ſeroit inutile aux autres hommes : il n'y a pas de meilleur moyen, &c.*

Après avoir remarqué combien l'étude de l'hiſtoire eſt utile aux princes, l'eſprit, en ſuivant la liaiſon des idées, ſe porte naturellement ſur l'expérience, qui eſt une autre ſource d'inſtruction, & il conſidére combien il eſt néceſſaire de joindre l'étude de l'hiſtoire à l'expérience journaliere. J'ai changé tout cet ordre, &, par conſéquent, j'ai affoibli la liaiſon des idées.

Boſſuet voulant démontrer l'utilité que les princes peuvent retirer des exemples des ſiecles

passés, commence par faire voir l'insuffisance de l'expérience, & finit par observer les secours que donne l'histoire.

Enfin dans la vue de montrer quels sont ces secours, il expose d'abord ce que les princes voient dans l'histoire, & il considére ensuite quelle impession elle peut faire sur eux. Tel est sensiblement l'ordre des idées : je l'ai entiérement changé. J'ajouterai encore un exemple, que je prends dans Bossuet.

La reine partit des ports d'Angleterre à la vue des vaisseaux des rebelles qui la poursuivoient de si près, qu'elle entendoit presque leurs cris & leurs menaces insolentes. O voyage bien différent de celui qu'elle avoit fait sur la même mer, lorsque venant prendre possession du sceptre de la Grande-Bretagne, elle voyoit, pour ainsi dire, les ondes se courber sous elle, & soumettre toutes leurs vagues à la dominatrice des mers! Maintenant chassée, poursuivie par ses ennemis implacables, qui avoient eu l'audace de lui faire son procès, tantôt sauvée, tantôt presque prise, changeant de fortune à chaque quart d'heure, n'ayant pour elle que Dieu & son courage inébranlable, elle n'avoit ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée.

Il y a ici une petite faute : *maintenant elle*

n'avoit ; il falloit, *elle n'a*. Il me paroît encore qu'*inébranlable* eſt une épithete inutile. *N'ayant que Dieu & ſon courage*, dit aſſez que le courage de la reine eſt auſſi grand qu'il peut l'être.

Vous voyez d'ailleurs que Boſſuet a rapproché les idées qui contraſtent, & c'eſt cela même qui en fait toute la liaiſon. *Elle voyoit*, dit-il, *les ondes ſe courber ſous elle & ſoumettre leurs vagues à la dominatrice des mers. Maintenant chaſſée, pourſuivie, &c.* Sa conſtruction n'auroit pas eu la même grace, s'il eût dit : *elle voyoit les ondes ſe courber ſous elle, & ſoumettre leurs vagues à la dominatrice des mers : maintenant elle n'a ni aſſez de vent ni aſſez de voiles pour favoriſer ſa fuite précipitée : chaſſée, pourſuivie par ſes ennemis, tantôt ſauvée, tantôt preſque priſe, n'ayant que Dieu & ſon courage.*





CHAPITRE II.

Des inconvénients qu'il faut éviter pour bien former le tissu du discours.

Les accessoires mal choisis nuisent au tissu du discours.

Les idées accessoires doivent toujours lier les idées principales : elles sont comme la trame qui, passant dans la chaîne, forme le tissu.

Par conséquent, tout accessoire qui ne sert point à la liaison des idées, est déplacé ou superflu. Bien des écrivains, estimés d'ailleurs à juste titre, paroissent n'avoir pas assez senti cette vérité.

Exemple.

La Bruyere voulant montrer, d'un côté la nécessité des livres sur les mœurs, & de l'autre le but que doivent se proposer ceux qui les écrivent, s'embarrasse dans des idées, qu'il démêle tout-à-fait mal. On entrevoit cependant une suite d'idées principales qui tendent au développement de sa pensée, & je vais les

mettre ſous vos yeux, afin que vous puiſſiez mieux juger des défauts où il tombe.

Je rends au public ce qu'il m'a prêté.

Il peut regarder le portrait que j'ai fait de lui & ſe corriger.

L'unique fin qu'on doive ſe propoſer en écrivant ſur les mœurs, c'eſt de corriger les hommes; mais c'eſt auſſi le ſuccès qu'on doit le moins ſe promettre

Cependant il ne faut pas ſe laſſer de leur reprocher leurs vices: ſans cela ils ſeroient peut-être pires.

L'approbation la moins équivoque qu'on en pût recevoir, ſeroit le changement des mœurs.

Pour l'obtenir, il ne faut pas négliger de leur plaire; mais on doit proſcrire tout ce qui ne tend pas à leur inſtruction.

Toutes ces penſées ſont claires, & vous en ſaiſiſſez la ſuite. Mais cette lumiere va diſparoître. Liſez:

Je rends au public ce qu'il m'a prêté: j'ai em-

prunté de lui la matiere de cet ouvrage, il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité, dont je suis capable, & qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir le portrait que j'ai fait de lui d'après nature; & s'il se connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant, & *le succès aussi que l'on doit moins se promettre. Mais comme les hommes ne se dégoûtent pas du vice, il ne faut pas aussi se lasser de le leur reprocher: ils seroient peut-être pires, s'ils venoient à manquer de censeurs & de critiques. C'est ce qui fait que l'on prêche & que l'on écrit. L'orateur & l'écrivain ne sauroient vaincre la joie qu'ils ont d'être applaudis; mais ils devroient rougir d'eux mêmes, s'ils n'avoient cherché par leurs discours & par leurs écrits que des éloges: outre que l'approbation la plus sûre & la moins équivoque est le changement des mœurs, & la réformation de ceux qui les lisent ou qui les écoutent. On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction; & s'il arrive que l'on plaise, il ne faut pas néanmoins s'en repentir, si cela sert à insinuer, & à faire recevoir les vérités qui doivent instruire. Quand donc il s'est glissé dans un livre quelques pensées, ou quelques réflexions qui n'ont ni le feu, ni le tour, ni la vivacité des autres, bien qu'elles semblent y être admises pour*

la variété, pour délasser l'esprit, pour le rendre plus présent & plus attentif à ce qui va suivre; à moins que d'ailleurs elles ne soient sensibles, familieres, instructives, accommodées au simple peuple qu'il n'est pas permis de négliger, le lecteur peut les condamner, & l'auteur doit les proscrire : voilà la regle.

Premierement il y a dans ce morceau des pensées fausses, ou du moins rendues avec peu d'exactitude. Telles sont, *on ne doit écrire que pour corriger les hommes, on n'écrit qu'afin que le public ne manque pas de censeurs* ..... Parce que la Bruyere écrit sur les mœurs, il oublie qu'on puisse écrire sur autre chose. Il dit ensuite qu'on ne doit écrire que pour l'instruction : mais si cette instruction n'est relative qu'aux mœurs, il ne fait que se répéter; si elle se rapporte à toutes les choses que nous pouvons connoître, elle fait voir la fausseté de cette proposition, *l'unique fin d'un écrivain doit être de corriger les hommes*. D'ailleurs il n'est pas vrai qu'on ne doive écrire que pour instruire.

On ne doit pas croire que la Bruyere adoptât des pensées aussi fausses. Elles ne lui ont échappé, que parce qu'il ne savoit pas s'expliquer avec plus de précision : c'est pour-

quoi je les releve. Il faut que vous soyez averti, que quand on embarrasse son discours, il est bien difficile de ne dire que ce qu'on veut dire.

En second lieu, lorsque la Bruyere dit : *le public peut regarder le portrait que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il se connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant.*

La seconde phrase n'est pas liée à la premiere ; & il semble que la liaison des idées demandoit au contraire : *c'est l'unique fin qu'il doit se proposer en me lisant.*

En troisieme lieu, après avoir dit, *c'est ce qui fait qu'on prêche & qu'on écrit*, la Bruyere s'embarrasse pour vouloir continuer de distinguer *l'orateur & l'écrivain, celui qui parle & celui qui écrit ; le discours & les écrits, ceux qui lisent & ceux qui écoutent.* Il ne fait par là que répéter les mêmes idées, allonger ses phrases, & gêner ses constructions.

En quatrieme lieu, la phrase qui commence par ces mots, *l'orateur & l'écrivain ne sauroient, &c.* n'est pas absolument liée à ce qui la pré-

céde. Tout ce qui est renfermé depuis *l'unique fin*, jusqu'à, *quand donc il s'est glissé*, seroit plus dégagé, si la Bruyere avoit dit : *l'unique fin qu'on doit se proposer en écrivant sur la morale, est la réforme des mœurs. Je veux qu'on ne puisse pas vaincre la joie qu'on a d'être applaudi, on devroit rougir au moins de n'avoir cherché que des éloges. Il est vrai que le succès qu'on doit le moins se promettre, est de voir les hommes se corriger ; mais c'est aussi le moins équivoque. Dans cette vue, il ne faut pas négliger de plaire : car ce moyen est le plus propre à faire recevoir des vérités utiles.*

Enfin, la derniere phrase qui commence à ces mots, *quand donc*, est un amas de mots jetés sans ordre ; & il semble que la Bruyere n'arrive qu'avec bien de la peine jusqu'à la fin.

Au reste, Monseigneur, je dois vous avertir que je ne prétends pas vous donner pour des modeles, les corrections que je fais. Mon dessein est uniquement de vous faire mieux sentir les fautes des meilleurs écrivains ; & j'ai du moins un avantage, c'est que je puis vous instruire, en faisant moi-même de plus grandes fautes.

Fénelon veut peindre Pigmalion tourmenté Il ne faut pas

que les accessoires ralentissent la suite des idées principales, & y mettent du désordre.

par la soif des richesses, tous les jours plus misérable & plus odieux à ses sujets : il veut peindre sa cruauté, sa défiance, ses soupçons, ses inquiétudes, son agitation, ses yeux errants de tous côtés, son oreille ouverte au moindre bruit, son palais où ses amis même n'osent l'aborder, la garde qui y veille, les trente chambres où il se couche successivement, les remords qui l'y suivent, son silence, ses gémissements, sa solitude, sa tristesse, son abattement. Voilà, je pense, l'ordre des idées : elles ne sauroient être trop rapprochées, c'est sur-tout dans ces descriptions que le style doit être rapide.

Pigmalion tourmenté par une soif insatiable des richesses, se rend de plus en plus misérable & odieux à ses sujets. C'est un crime à Tyr d'avoir de grands biens. L'avarice le rend défiant, soupçonneux, cruel : il persécute les riches, & il craint les pauvres. Tout l'agite, l'inquiéte, le ronge : il a peur de son ombre. Il ne dort ni nuit ni jour. Les dieux, pour le confondre, l'accablent de trésors dont il n'ose jouir. Ce qu'il cherche pour être heureux est précisément ce qui l'empêche de l'être. Il regrette tout ce qu'il donne, & craint toujours de perdre : il se tourmente pour gagner. On ne le voit presque jamais : il est seul au fond de son palais : ses amis même n'osent

l'aborder, de peur de lui devenir ſuſpects. Une garde terrible tient toujours des épées nues, & des piques levées autour de ſa maiſon. Trente chambres, qui communiquent les unes aux autres, & dont chacune a une porte de fer avec ſix gros verrous, ſont les lieux où il ſe renferme. On ne ſait jamais dans laquelle de ces chambres il couche, & on aſſure qu'il ne couche jamais deux nuits de ſuite dans la même, de peur d'y être égorgé. Il ne connoît ni les plaiſirs, ni l'amitié. Si on lui parle de chercher la joie, il ſent qu'elle fuit loin de lui, & qu'elle refuſe d'entrer dans ſon cœur. Ses yeux creux ſont pleins d'un feu âpre & farouche : ils ſont ſans ceſſe errants de tous côtés. Il prête l'oreille au moindre bruit; & ſe ſent tout ému. Il eſt pâle & défait, & les noirs ſoucis ſont peints ſur ſon viſage toujours ridé. Il ſe tait, il ſoupire, il tire de ſon cœur de profonds gémiſſements : il ne peut cacher les remords qui déchirent ſes entrailles.

Je n'entrerai pas dans un grand détail ſur ce morceau : le déſordre en eſt ſenſible. L'auteur quitte une penſée pour la reprendre. Il dit que Pigmalion eſt défiant, ſoupçonneux, que tout l'agite, l'inquiéte; & il revient ſur ces mêmes idées, après s'être arrêté ſur d'autres détails. Les derniers coups de pinceau, ſur-tout, ſont les plus foibles. Quelle force y a-t-il à remarquer

que Pigmalion ne connoît ni l'amitié, ni les plaisirs, ni la joie, quand on a peint sa solitude & sa tristesse ? Les tours sont lâches : *si on lui parle de chercher la joie, il sent qu'elle fuit loin de lui, & qu'elle refuse d'entrer dans son cœur.* Pourquoi, *si on lui parle ?* d'ailleurs la gradation des idées étoit, *la joie refuse d'entrer dans son cœur, & fuit loin de lui.*

Télémaque fait ensuite des réflexions très sages ; mais les accessoires rendent son discours traînant, & y répandent du désordre.

Voilà, dit-il, *un homme qui n'a cherché qu'à se rendre heureux : il a cru y parvenir par les richesses & par son autorité absolue. Il fait tout ce qu'il veut, & cependant il est misérable par ses richesses & par son autorité même. S'il étoit berger, comme je l'étois naguere, il seroit aussi heureux que je l'ai été, & jouiroit des plaisirs innocents de la campagne, & en jouiroit sans remords. Il ne craindroit ni le fer, ni le poison. Il aimeroit les hommes & en seroit aimé. Il n'auroit pas ces grandes richesses, qui lui sont aussi inutiles que du sable, puisqu'il n'ose y toucher : mais il jouiroit des fruits de la terre, & ne souffriroit aucun véritable besoin. Cet homme paroît faire tout ce qu'il veut : mais il s'en faut bien qu'il le fasse :*

il fait tout ce que veulent ſes paſſions. Il eſt toujours entrainé par ſon avarice, ſes ſoupçons: il paroît maître de tous les autres hommes: mais il n'eſt pas maître de lui-même; car il a autant de maîtres & de bourreaux, qu'il a de deſirs violents.

Il y a ici deux idées principales: l'une que Pigmalion eſt malheureux par ſes richeſſes & par ſon autorité même; & l'autre qu'il ſeroit plus heureux, s'il n'étoit que berger. Aucun des acceſſoires propres à les développer, n'échappe à Fénelon: il ſent tout ce qu'il faut dire: il le dit, & il attache. Il ſeroit difficile de le trouver en faute à cet égard. Mais pourquoi ne pas rapprocher de chaque idée principale les acceſſoires qui lui conviennent? Pourquoi, après avoir remarqué que Pigmalion eſt miſérable par ſes richeſſes & par ſon autorité même, paſſer tout-à-coup à la ſeconde idée, *s'il étoit berger*, la développer & renvoyer à la fin les acceſſoires de la premiere? Il me ſemble que ſi, avant cette ſeconde idée, il eût tranſporté tout ce qu'il fait dire à Télémaque depuis *cet homme paroît faire tout ce qu'il veut*, il auroit mis plus d'ordre dans ce diſcours, & qu'il auroit ſenti la néceſſité de l'élaguer.

Un beau morceau eſt celui où les foibleſſes de Télémaque dans l'île de Chypre ſont pein-

tes par lui-même avec une candeur, qui inspire l'amour de la vertu. C'eſt à de pareils traits qu'on reconnoît ſur-tout & l'eſprit & le cœur de Fénelon. Pour être ſûr de plaire, cet homme reſpectable n'a eu qu'à peindre ſon ame. Je critiquerai cependant encore; mais en pareil cas on voit avec plaiſir qu'on n'a à reprendre que des fautes de ſtyle.

Le diſcours de Télémaque roule ſur trois choſes principales. L'une eſt l'impreſſion que font ſur lui les plaiſirs de l'île de Chypre; l'autre, ſon abattement, l'oubli de ſa raiſon & des malheurs de ſon pere; la derniere, ſes remords qui ne ſont pas tout-à-fait étouffés. C'eſt dommage que ces objets ne ſoient pas développés avec aſſez d'ordre.

D'abord j'eus horreur de ce que je voyois: j'eus horreur de voir que ma pudeur ſervoit de jouet à ces peuples effrontés, & qu'ils n'oublioient rien pour tendre des pieges à mon innocence: mais inſenſiblement je commençois à m'y accoutumer: le vice ne me faiſoit plus aucune peine: toutes les compagnies m'inſpiroient je ne ſais quelle inclination pour le déſordre. On ſe moquoit de mon innocence; ma retenue & ma pudeur ſervoient de jouet à des peuples effrontés. On n'oublioit rien pour exciter toutes mes paſſions, pour me tendre des pieges, &

pour reveiller en moi le goût des plaisirs. Je me sentois affoiblir tous les jours; la bonne éducation que j'avois reçue ne me soutenoit presque plus; toutes mes bonnes résolutions s'évanouissoient; je ne me sentois plus la force de résister au mal qui me pressoit de tous côtés; j'avois même une mauvaise honte de la vertu. J'étois comme un homme qui nage dans une riviere profonde & rapide : d'abord il fend les eaux, & remonte contre le torrent : mais si les bords sont escarpés, & s'il ne peut se reposer sur le rivage, il se lasse enfin peu-à-peu; ses forces l'abandonnent, ses membres s'engourdissent, & le cours du fleuve l'entraîne. Ainsi mes yeux commençoient à s'obscurcir, mon cœur tomboit en défaillance, je ne pouvois plus rappeller ni ma raison, ni le souvenir des malheurs de mon pere. Le songe où je croyois avoir vu le sage Mentor descendre aux Champs Elysées, achevoit de me décourager; une secrette & douce langueur s'emparoit de moi, j'aimois déja le poison qui se glissoit de veine en veine, & qui pénétroit jusques à la moëlle de mes os. Je poussois néanmoins encore de profonds soupirs, je versois des larmes ameres, je rugissois comme un lion dans ma fureur. O malheureuse jeunesse, disois-je! O dieux, qui vous jouez cruellement des hommes, pourquoi les faites vous passer par cet âge qui est un temps de folie, ou de fievre ardente? O! que ne suis-je

couvert de cheveux blancs, courbé, & proche du tombeau, comme Laërte, mon ayeul? La mort me seroit plus douce que la foiblesse honteuse où je me vois.

Il y a des longueurs dans ce morceau parce que Télémaque appuie trop long-temps sur les mêmes accessoires; & il me semble que tout seroit beaucoup mieux lié si, avant *je ne me sentois plus la force*, on transposoit *une secrette & douce langueur s'emparoit de moi: j'aimois déja le poison qui se glissoit de veine en veine, & qui pénétroit jusques à la moëlle de mes os.* Cette image, ainsi transposée, prépareroit ce que Télémaque dit de sa foiblesse, de son impuissance à résister au torrent, de l'oubli de sa raison & des malheurs de son pere. Il peint parfaitement ses efforts & sa foiblesse, lorsqu'il se compare à un homme qui nage contre le cours d'une riviere: mais cette comparaison porte sur une supposition fausse, qu'on peut remonter un torrent rapide. Quand il ajoute *ainsi mes yeux commençoient à s'obscurcir*, la figure ne paroît pas assez soutenue. D'ailleurs, il y a quelque chose de louche dans ce tour, car il semble d'abord qu'il compare ses yeux à l'homme qui nage, & dans le vrai il ne les compare qu'à l'épuisement où il se le représente.

Mais malgré les critiques, ce morceau, je le

le répéte, eſt fort beau. Il eſt aiſé d'être plus correct que Fénelon; mail eſt difficile de penſer mieux que lui : il y a des principes pour l'un, il n'y en a point pour l'autre.

Voici une ſuite d'idées principales.

Exemple d'un diſcours bien tiſſu.

La chûte des empires vous fait ſentir qu'il n'eſt rien de ſolide parmi les hommes.

Mais il vous ſera ſur-tout utile & agréable de réfléchir ſur la cauſe des progrès & de la décadence des empires.

Car tout ce qui eſt arrivé, étoit préparé dans les ſiecles précédents.

Et la vraie ſcience de l'hiſtoire eſt de remarquer les diſpoſitions qui ont préparé les grands changements.

En effet, il ne ſuffit pas de conſidérer ces grands événements. Il faut porter ſon attention ſur les mœurs, le caractere des peuples, des princes & de tous les hommes extraordinaires qui y ont quelque part.

Toutes ces idées ſont liées. Si un eſprit ordinaire ne trouvoit rien à y ajouter, il feroit mieux de s'y borner, que d'alonger ſes phraſes

ſans donner plus de jour ni plus de force à ſes penſées. Mais à un homme de génie elles ſe préſentent avec tous les acceſſoires qui leur conviennent, & il en forme des tableaux où tout eſt parfaitement lié. Il n'appartient qu'à lui d'être plus long ſans être moins précis. Ecoutons Boſſuet :

Quand vous voyez paſſer comme en un inſtant devant vos yeux, je ne dis pas les rois & les empereurs, mais les grands empires qui ont fait trembler tout l'univers ; quand vous voyez les Aſſyriens anciens & nouveaux, les Medes, les Perſes, les Grecs, les Romains ſe préſenter devant vous ſucceſſivement, & tomber, pour ainſi dire, les uns ſur les autres ; ce fracas effroyable vous fait ſentir qu'il n'y a rien de ſolide parmi les hommes, & que l'inconſtance & l'agitation eſt le propre partage des choſes humaines.

Mais ce qui rendra ce ſpectacle plus utile & plus agréable, ce ſera la réflexion que vous ferez non-ſeulement ſur l'élévation & ſur la chute des empires ; mais encore ſur les cauſes de leurs progrès, & ſur celles de leur décadence.

Car le même Dieu qui a fait l'enchaînement de l'univers, & qui tout-puiſſant par lui-même, a voulu, pour établir l'ordre, que les parties d'un ſi grand tout dépendiſſent les unes des autres : ce

même Dieu a voulu auſſi que le cours des choſes humaines eût ſa ſuite & ſes proportions : je veux dire, que les hommes & les nations ont eu des qualités proportionnées à l'élévation à laquelle ils étoient deſtinés, & qu'à la réſerve de certains coups extraordinaires où Dieu vouloit que ſa main parût toute ſeule, il n'eſt point arrivé de grand changement, qui n'ait eu ſes cauſes dans les ſiecles précédents.

Et comme dans toutes les affaires, il y a ce qui les prépare, ce qui détermine à les entreprendre, & ce qui les fait réuſſir : la vraie ſcience de l'hiſtoire eſt de remarquer dans chaque temps les ſecrettes diſpoſitions qui ont préparé les grands changements, & les conjonctures importantes qui les ont fait arriver.

En effet, il ne ſuffit pas de regarder ſeulement devant ſes yeux, c'eſt-à-dire, de conſidérer les grands événements qui décident tout-à-coup de la fortune des empires. Qui veut entendre à fond les choſes humaines, doit les reprendre de plus haut ; & il lui faut obſerver les inclinations & les mœurs, ou, pour dire tout en un mot, le caractere tant des peuples dominants en général, que des princes en particulier, & enfin de tous les hommes extraordinaires, qui par l'importance du perſonnage qu'ils ont eu à faire dans le monde, ont contribué en bien ou

en mal au changement des états, & à la fortune publique.

Il n'y a rien à désirer dans ce passage : tout y est conforme à la plus grande liaison des idées, je n'y vois pas même un mot qu'on puisse retrancher ou changer de place.

On pourroit comparer le tableau que Bossuet fait des Egyptiens, avec celui que Fénelon fait des Crétois : mais ces morceaux seroient longs à transcrire. Si vous faites vous-même cette comparaison, vous remarquerez facilemet que le style de Bossuet a l'avantage de la précision & de l'ordre, & que, par conséquent, le tissu en est mieux formé.





CHAPITRE III.

De la coupe des phrases.

Exemple de plusieurs idées, qui doivent former une seule période.

La liaison des idées, si on sait la consulter, doit naturellement varier la coupe des phrases, & les renfermer chacune dans de justes proportions. Les unes seront simples, les autres composées, & plusieurs formées de deux membres, de trois ou davantage. La raison en est, que toutes les pensées d'un discours ne sauroient être susceptibles d'un même nombre d'accessoires. Tantôt les idées pour se lier veulent être construites ensemble, d'autres fois elles ne veulent que se suivre : il suffit de savoir faire ce discernement. Le vrai moyen d'écrire d'une maniere obscure c'est de ne faire qu'une phrase où il en faut plusieurs, ou d'en faire plusieurs où il n'en faut qu'une. Si deux idées doivent se modifier, il faut les réunir; si elles ne doivent pas se modifier, il faut les séparer.

Le même Dieu qui a fait l'enchaînement de l'univers, & qui, tout-puissant par lui-même, a voulu pour établir l'ordre, que les parties d'un si grand tout dépendissent les unes des autres; ce même Dieu a voulu aussi que le cours des choses humaines eût sa suite & ses proportions: je veux dire, que les hommes & les nations ont eu des qualités proportionnées à l'élévation à laquelle ils étoient destinés; & qu'à la réserve de certains coups extraordinaires où Dieu vouloit que sa main parût toute seule, il n'est point arrivé de grand changement qui n'ait eu ses causes dans les siécles précédents.

Vous voyez que tout le premier membre de la période de Bossuet est destiné à modifier l'idée de Dieu; & cela doit être, parce que c'est comme ordonnateur de l'univers que Dieu a marqué aux choses humaines leur suite & leurs proportions. L'unique objet de Bossuet est d'expliquer comment il n'arrive rien, qui n'ait ses causes dans les siecles précédents. En rassemblant dans une période toutes les idées qui concourent au développement de sa pensée, il forme un tout, dont les parties se lient sans se confondre.

Je vais substituer plusieurs phrases à la période de Bossuet; & vous verrez que sa pensée

perdra une partie de sa grace & même de sa lumiere.

Dieu a fait l'enchaînement de l'univers. Tout-puissant par lui-même, il en a établi l'ordre. Il a voulu que toutes les parties d'un si grand tout dépendissent les unes des autres; ce même Dieu a déterminé aussi le cours des choses humaines: il en a réglé la suite & les proportions: je veux dire qu'il a donné aux hommes & aux nations leurs qualités; & qu'il les a proportionnées à l'élévation, à laquelle il les destinoit; qu'il n'est point arrivé de grand changement, qui n'ait eû ses causes dans les siecles précédents, & qu'il n'a réservé que certains coups extraordinaires, où il vouloit que sa main parût toute seule.

Bossuet connoissoit parfaitement la coupe du style. Quelquefois il va rapidement par une suite de phrases très courtes: d'autres fois ses périodes sont d'une grande page, & elles ne sont pas trop longues, parce que tous les membres en sont distincts & sans embarras. Soit qu'il accumule les idées, soit qu'il les sépare, il a toujours le style de la chose. Il va me fournir un exemple d'une autre espece.

Exemple de plusieurs idées qui doi-

Les Egyptiens sont les premiers où l'on ait sû les regles du gouvernement. Cette nation grave & sérieuse, connut d'abord la vraie fin de

[redacted] vent fermer pluſieurs phraſes.

la politique qui eſt de rendre la vie commode & les peuples heureux. La température toujours uniforme du pays y faiſoit les eſprits ſolides & conſtants. Comme la vertu eſt le fondement de toute la ſociété, ils l'ont ſoigneuſement cultivée. Leur principale vertu a été la reconnoiſſance; & la gloire qu'on leur a donnée d'être les plus reconnoiſſants de tous les hommes, fait voir qu'ils étoient les plus ſociables.

Ce paſſage eſt formé de pluſieurs aſſertions, qui veulent chacune être énoncées ſéparément; & ce ſeroit leur faire violence que de les réunir dans une ſeule période. En voici la preuve :

Les Egyptiens, cette nation grave, ſérieuſe, la premiere qui ait ſû les regles du gouvernement, connut d'abord la vraie fin de la politique, qui eſt de rendre la vie commode & les peuples heureux : ſi la temperature toujours uniforme du pays rendoit leur eſprit ſolide & conſtant, ils ſe formoient l'ame par le ſoin qu'ils avoient de cultiver la vertu, qui eſt le vrai fondement de toute ſociété; & faiſant leur principale vertu de la reconnoiſſance, ils ont eu la gloire d'être regardés comme les plus reconnoiſſants de tous les hommes; ce qui fait voir qu'ils étoient auſſi les plus ſociables.

En lisant cette période, on ne trouve plus la même netteté dans les pensées de Bossuet.

La regle générale pour les périodes, c'est que plusieurs idées ne sauroient se réunir à une idée principale pour former un tout dans une proportion exacte, qu'elles ne produisent naturellement des membres distingués par des repos marqués. Telles sont en général les périodes de Bossuet. Vous en trouverez des exemples dans les passages que j'ai cités. En voici un tiré de Racine : c'est Mithridate qui parle.

Regle générale pour les périodes.

Ah ! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrois pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'auroit jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans états,
Errant de mers en mers, & moins roi que pirate,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprennez que suivi d'un nom si glorieux,
Par-tout de l'univers j'attacherois les yeux ;
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être,
Au dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome & quarante ans ont à peine achevé.

Je ne m'arrêterai pas à distinguer les périodes, suivant le nombre de leurs membres. La regle est la même pour toutes : les parties en

seront toujours dans de justes proportions, si le principe de la liaison des idées est bien observé.

Les longues phrases sont vicieuses.

Mais il y a des écrivains qui, affectant le style périodique, confondent les longues phrases avec les périodes. Leurs phrases sont d'une longueur insupportable. On croit qu'elles vont finir, & elles recommencent, sans permettre le plus léger repos. Il n'y a ni unité ni proportion, & il faut une application bien soutenue pour n'en rien laisser échapper. Pélisson, tout estimé qu'il est, va me fournir des exemples : il en est plein.

Les blessures étoient plus mortelles pour les Maures ; car ils se contentoient de les laver dans de l'eau de la mer, & disoient par une maniere de proverbe ou de centon de leur pays, que Dieu qui les leur avoit données, les leur ôteroit : cela toutefois moins par le mépris que par l'ignorance des remedes ; car ils estimoient au dernier point un renegat leur unique chirurgien, à qui, par une politique bisarre, à chaque blessé de conséquence qui mouroit entre ses mains, ils donnoient un certain grand nombre de coups de bâton, pour le châtier plus ou moins, suivant l'importance du mort ; puis autant de pieces de huit réales, pour le consoler, & l'exhorter à mieux faire à l'avenir.

Ce n'eſt pas une période que fait Pelliſſon : ce ſont pluſieurs phraſes qu'il ajoute les unes aux autres & qu'il lie mal. Voici une autre exemple du même écrivain.

Louis XIV ne pouvoit ſouffrir que la Hollande, élevée, pour ainſi dire, dès le berceau, comme à l'ombre & ſous la protection de la France, ſoutenue en tant de rencontres par les deux rois ſes prédéceſſeurs, ſauvée fraîchement par lui-même du plus grand péril qui l'eût jamais menacée, oubliât tant de graces reçues, à la premiere imagination d'un mal qu'il n'avoit aucun deſſein de lui faire, & ſans ſe confier ni à ſa bienveillance dont elle avoit tant de preuves, ni à ſa parole dont toute l'Europe venoit de reconnoître la fermeté, ne trouvât de ſûreté pour elle qu'à lui faire des ennemis en tous lieux : ſonnant la trompette pour la guerre ſous le nom de la paix, & troublant par avance la tranquillité publique, qu'elle feignoit de vouloir maintenir, non parce qu'elle eût peut-être véritablement à cœur l'intérêt commun ; mais par une eſpece de vanité, comme ſi c'étoit à elle à régler les rois, ou que ſon intérêt ſeul fût l'unique meſure des choſes ; & que les conquêtes les plus étendues duſſent être comptées pour rien, quand elles tournoient d'un autre côté ; mais que tout fût perdu, auſſi-tôt qu'on bleſſoit en quelque ſorte ſon com-

merce, ou qu'on gagnoit un pouce de terre vers ses états. Pelliſſon.

Il ſemble pluſieurs fois que Pelliſſon va finir, & cependant il continue toujours. Voilà le défaut où l'on tombe, lorſqu'on veut lier enſemble des phraſes qui ne ſe lient pas naturellement. Il ſeroit bien mieux de les ſéparer par des repos.

Il y a des écrivains qui s'occupent à entremêler les phraſes longues & les phraſes courtes: mais l'eſprit qui s'arrête à ce petit méchaniſme, n'eſt pas capable de ſe porter ſur le fond des choſes. Si on conſidére que les penſées, qui forment le tiſſu du diſcours, n'ont pas chacune le même nombre d'acceſſoires, on jugera que les phraſes ſeront naturellement inégales, toutes les fois qu'on les aura rendues avec les acceſſoires qui leur ſont propres.





CHAPITRE IV.

Des longueurs.

On eſt long parce que l'on conçoit mal.

DANS tout diſcours il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, & d'autres par où l'on doit paſſer. La ligne eſt tracée : tout ce qui s'en écarte, eſt ſuperflu. Or, on s'en écarte en inſérant des choſes étrangeres, en répétant ce qui a déja été dit, & en s'arrêtant ſur des détails inutiles. Ces défauts, s'ils ſont fréquents, refroidiſſent le diſcours, l'énervent, ou même l'obſcurciſſent. Le lecteur fatigué perd le fil des idées, qu'on a pas ſû lui rendre ſenſible : il n'entend plus, il ne ſent plus, & les plus grandes beautés auroient peine à le tirer de ſa léthargie.

On feroit court & précis ſi on concevoit bien & dans leur ordre toutes les penſées, qui doivent développer le ſujet qu'on traite. C'eſt

donc de la maniere de concevoir que naissent les longueurs du style : vice contre lequel on ne sauroit trop se précautionner, & qu'on n'évitera pas, si on s'écarte des regles que nous avons tirées du principe de la liaison des idées. Venons à des exemples.

L'Abbé du Bos veut dire que l'imitation ne nous remue, que, parce que les objets imités nous auroient remués ; mais que l'impression en est moins durable, parce qu'elle est moins forte. Voici comment il expose cette pensée.

Les peintres & les poëtes excitent en nous les passions artificielles, en présentant des imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous, est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poëte feroit sur nous : comme l'impression que l'imitation fait, n'est différente de l'impression que l'objet imité feroit, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pu exciter : la copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excité. Mais comme l'impression que l'imitation fait, n'est pas

aussi profonde que l'impression que l'objet même auroit faite .... Cette impression superficielle faite par une imitation, disparoît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l'objet que le peintre ou le poëte a imité.

L'embarras des constructions de l'abbé du Bos, & ses répétitions prouvent les efforts qu'il fait, pour rendre une pensée qu'il ne conçoit pas nettement. Il est long dans le dessein d'être plus clair; il en est plus obscur.

Cet écrivain avoit des connoissances, du jugement & même du goût: il est étonnant qu'il ne se soit pas fait un meilleur style. Il mérite d'être lu pour le fond des choses: il sera même utile à ceux qui veulent apprendre à écrire. Il les instruira par ses fautes, comme un pilote instruit par ses naufrages. Il fourniroit bien des exemples. Je n'en rapporterai plus que deux.

La ressemblance des idées que le poëte ou le peintre tire de son génie, avec les idées que peuvent avoir des hommes qui se trouveroient dans la même situation où le poëte place ses personnages, le pathétique des images qu'il a conçues

avant que de prendre la plume ou le pinceau, sont donc le plus grand mérite des poësies, ainsi que le plus grand mérite des tableaux. C'est à l'invention du peintre & du poëte ; c'est à l'invention des idées & des images propres à nous émouvoir, & qu'il met en œuvre pour exécuter son intention, qu'on distingue le grand artisan du simple manœuvre, qui souvent est plus habile ouvrier que lui dans l'exécution. Les plus grands versificateurs ne sont pas les plus grands poëtes ; comme les dessinateurs les plus réguliers ne sont pas les plus grands peintres.

Vous voyez le détour que prend cet écrivain, pour dire qu'en peinture & en poësie, tout le talent consiste dans le choix des sentiments & des images ; & vous sentez la lourdeur de toutes ces distinctions, *plume & pinceau, tableau & poëme, peintre & poëte.*

Il étoit facile de dire, que comme la poësie du style consiste dans le choix des idées, la méchanique de la poësie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots ; & que si l'une cherche les images, l'autre cherche l'harmonie. Cela eût été court, & le discours de l'abbé du Bos est bien long. Le voici :

Comme

Comme la poësie du style consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que les signes des idées : la méchanique de la poësie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que de simples sons, auxquels il n'y auroit point une signification attachée. Ainsi comme la poësie du style regarde les mots du côté de leur signification, qui les rend plus ou moins propres à réveiller en nous certaines idées ; la méchanique de la poësie les regarde uniquement comme des sons plus ou moins harmonieux, & qui, étant combinés diversement, composent des phrases dures ou mélodieuses dans la prononciation. Le but que se propose la poësie du style, est de faire des images, & de plaire à l'imagination. Le but que la méchanique de la poësie se propose, est de faire des vers harmonieux, & de plaire à l'oreille.

Les longueurs naissent encore du penchant qu'on a à redire les mêmes choses de plusieurs manieres. Il ne faut ajouter à une pensée rendue clairement que les images convenables aux circonstances.

On est long parce qu'on s'arrête sur une pensée, qu'on répéte de plusieurs manieres.

Fénelon conseille aux écrivains d'être simples, & il prend ce moment là pour ne l'être point lui même. Il tourne autour d'une

même penſée, & il la répéte ſans la rendre ni plus vive ni plus ſenſible. Il s'explique ainſi :

On ne ſe contente pas de la ſimple raiſon, des graces naïves, du ſentiment le plus vif, qui font la perfection réelle. On va un peu au-delà du but par amour propre. On ne ſait pas être ſobre dans la recherche du beau. On ignore l'art de s'arrêter tout court en deça des ornements ambitieux. Le mieux auquel on aſpire, fait qu'on gâte le bien, dit un proverbe italien. On tombe dans le défaut de répandre un peu trop de ſel, & de vouloir donner un goût trop relevé à ce qu'on aſſaiſonne. On fait comme ceux qui chargent une étoffe de trop de broderie.

Cette habitude de s'arrêter ſur une penſée, fait tomber dans le précieux : occupé à épuiſer tous les tours, on la ſubtiliſe ; & on ne la quitte, que quand on l'a tout-à-fait gâtée.

Lorſqu'on veut émouvoir, on peut & on doit même multiplier les figures & les images. On peut auſſi, dans les ouvrages deſtinés à éclairer, joindre à un tour ſimple un tour figuré, propre à répandre la lumiere. Mais il y a des écrivains qui ont de la peine à quitter

une penſée, & qui font un volume de ce dont un autre feroit à peine quelques feuillets. C'eſt le ſtyle de l'abbé du Guet.

Tout le monde, dit-il, *eſt capable de comprendre quelle ſeroit la félicité d'une nation, où toute la force & toute l'autorité ſeroient accordées à la vertu; où toutes les menaces & tous les châtiments ne ſeroient que contre le vice; dont le prince ne ſeroit terrible qu'à quiconque feroit le mal, & jamais à ceux qui aiment & font le bien; l'épée que Dieu lui a confiée ſeroit la protection des juſtes, & ne feroit trembler que leurs ennemis; où la vérité & la clémence s'uniroient; où la juſtice & la paix ſe donneroient un mutuel baiſer; & où l'on verroit accomplir ce qu'a dit l'Apôtre: la vertu reſpectée & comblée d'honneurs, & le vice humilié & couvert d'ignominie.*

Voilà bien des mots pour répéter une même choſe. Les derniers tours n'ajoutent aux premiers ni lumiere ni image. On voit ſeulement que l'écrivain s'applaudit d'une fécondité qui ne produit que des ſons.

On pourroit dire que la gloire d'une nation éclairée rejaillit ſur le ſouverain.

Qu'elle s'étend avec les ſciences qu'il pro-

tége, porte au loin son nom, fait respecter sa personne parmi les étrangers, lui soumet des cœurs, même parmi ses ennemis.

Qu'on vient de toutes part dans un pays, où l'on peut tout apprendre, & qu'on retourne dans sa patrie pour y parler du mérite du prince & du bonheur du peuple.

Ces réflexions sont justes : mais l'abbé du Guet les alonge si fort, que le lecteur fatigué peut à peine se rendre compte de ce qu'il a lu.

La gloire de la nation rejaillit sur le prince qui la conduit : tout ce qu'il y a de lumiere & de sagesse dans son état, lui devient propre, comme faisant partie du bien public qui lui est confié; & quand il fait connoître & estimer un trésor d'un si grand prix, il s'attire l'admiration & l'amour de toutes les personnes qui aiment les lettres, & qui sont par conséquent les dispensateurs de la gloire, & de cette espece d'immortalité que la reconnoissance & les ouvrages d'esprit peuvent donner.

Cette gloire n'est pas bornée à ses seuls états. Elle s'étend aussi loin que les sciences. Elle pénétre où elles ont pénétré. Elle lui soumet, par-

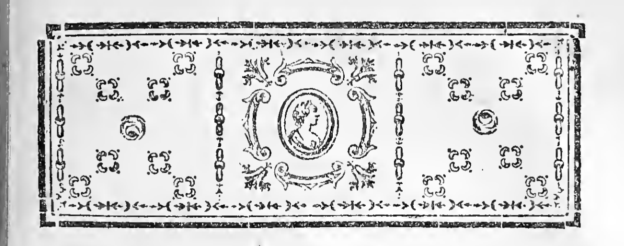
mi les étrangers, tous ceux qui le regardent comme le protecteur de ce qu'ils aiment. Elle lui conserve parmi les peuples ennemis un grand nombre de serviteurs zélés, capables, quand ils ont du crédit, de porter leurs citoyens à la paix, & de leur inspirer pour le prince le même respect dont ils sont pénétrés.

On vient de toutes parts dans un royaume où l'on peut tout apprendre On y séjourne avec plaisir & avec fruit. On rapporte en différents pays ce qu'on y a vu, les personnes savantes qu'on y a connues, les secours qu'on y a reçus pour toutes sortes de connoissances. On parle dans toutes les nations du mérite accompli du prince, de son discernement, de son goût exquis pour toutes les belles choses, de la protection qu'il donne aux lettres, de sa bonté pour tous ceux qui se distinguent par le savoir, du bonheur du peuple qu'il conduit avec tant de sagesse, & qui devient tous les jours par ses soins plus parfait & plus éclairé.

Ce même écrivain emploie une douzaine de pages pour dire qu'un souverain doit se mettre à la place de ses sujets, n'avoir d'autre intérêt, & se regarder comme le pere du peuple. Mais on a bien de la peine à donner son attention à des discours écrits de la sorte. Elle échappe à

tout inſtant, & quand on a fini un volume, il eſt preſque impoſſible de ſe rendre compte de ce qu'on a lu. Pour éclairer & pour attacher, il faut rapprocher les idées, il faut qu'elles ſe ſuivent ſans interruption & que rien ne les retarde. Quand on s'arrête pour répéter tant de fois une même choſe, le lecteur fatigué n'entend plus ce qu'on lui dit.





LIVRE QUATRIEME.

Du caractere du style suivant les différents genres d'ouvrages.

Le premier livre, Monseigneur, vous a fait connoître ce qui est nécessaire à la netteté des constructions ; le second vous a montré comment les tours doivent varier suivant le caractere des pensées ; & le troisieme a développé à vos yeux le tissu qui se forme par la suite des idées principales & des idées accessoires : il nous reste à examiner le style par rapport aux différents genres d'ouvrages.

Objet de ce livre.

Vous voyez d'abord que le principe doit être le même. En effet, un discours ne différe d'une phrase, que comme un grand nombre de pen-

ſées différe d'une ſeule; &, par conſéquent, l'on donne un caractere à tout un diſcours, comme on en donne un à une phraſe : dans l'un & l'autre cas la choſe dépend également de l'ordre des idées & de leurs acceſſoires. Il faut donc connoître en général quel eſt cet ordre, & quels ſont ces acceſſoires. Nous allons commencer par quelques réflexions ſur la méthode.





CHAPITRE I.

Conſidérations ſur la méthode.

Utilité de la méthode.

On mépriſe la méthode, ou on l'exalte. Bien des écrivains regardent les regles comme les entraves du génie. D'autres les croient d'un grand ſecours; mais ils les choiſiſſent ſi mal, & les multiplient ſi fort, qu'ils les rendent inutiles ou même nuiſibles. Tous ont également tort : ceux-là de blâmer la méthode, parce qu'ils n'en connoiſſent pas de bonne; ceux-ci de la croire néceſſaire, lorſqu'ils n'en connoiſſent que de fort défectueuſes.

Un ouvrage ſans ordre peut réuſſir par les détails, & placer ſon auteur parmi les bons écrivains : mais plus d'ordre le rendroit digne de plus de ſuccès. Dans les matieres de raiſonnement, il eſt impoſſible que la lumiere ſe répande également ſur toutes les parties, ſi la méthode manque; dans les choſes d'agrément, il

eſt au moins certain que tout ce qui n'eſt pas à ſa place, perd de ſa beauté.

Mais ſans nous arrêter ſur toutes ces diſcuſſions, définiſſons la méthode, & ſa néceſſité ſera démontrée. Je dis donc que la méthode eſt l'art de concilier la plus grande clarté & la plus grande préciſion avec toutes les beautés dont un ſujet eſt ſuſceptible.

Les uns aiment les écarts.

Il y a des écrivains qui ne ſauroient ſe renfermer dans leur ſujet. Ils ſe perdent dans des digreſſions ſans nombre, ils ne ſe retrouvent que pour ſe répéter : il ſemble qu'ils croient, par des écarts & par des répétitions, ſuppléer à ce qu'ils n'ont pas ſu dire.

Les autres ſortent du ton de leur ſujet.

D'autres changent de ton, ſans conſulter la nature du ſujet qu'ils traitent. Ils ſe piquent d'être éloquents, lorſqu'ils devroient ſe contenter de raiſonner. Ils analyſent, lorſqu'ils devroient peindre; & leur imagination s'échauffe & ſe refroidit preſque toujours mal-à-propos.

Pour dire ce qu'il faut, où il faut, & comme il faut, il eſt néceſſaire

Pour ne point s'égarer dans le cours d'un ouvrage, pour dire chaque choſe à ſa place, & pour l'exprimer convenablement, il eſt abſolument néceſſaire d'embraſſer ſon objet d'une vue

généraÌe. L'obſcurité, lorſqu'elle eſt rare, peut naître d'une diſtraction; mais lorſqu'elle eſt fréquente, elle vient certainement de la maniere confuſe dont on ſaiſit la matiere qu'on traite. On ne juge bien des proportions de chaque partie, que lorſqu'on voit le tout à la fois.

d'embraſſer ſon ſujet tout entier.

Les poëtes & les orateurs ont connu de bonne heure la méthode.

Les poëtes & les orateurs ont de bonne heure ſenti l'utilité de la méthode. Auſſi a-t-elle fait chez eux les progrès les plus rapides. Ils ont eu l'avantage d'eſſayer leurs productions ſur tout un peuple : témoins des impreſſions qu'ils cauſoient, ils ont obſervé ce qui manquoit à leurs ouvrages.

Il n'en eſt pas de même des philoſophes.

Les philoſophes n'ont pas eu le même ſecours. Regardant comme au-deſſous d'eux d'écrire pour la multitude, ils ſe ſont fait longtemps un devoir d'être inintelligibles. Souvent ce n'étoit-là qu'un détour de leur amour propre, ils vouloient ſe cacher leur ignorance à eux-mêmes, & il leur ſuffiſoit de paroître inſtruits aux yeux du peuple, qui, plus fait pour admirer que pour juger, les croyoit volontiers ſur leur parole. Les philoſophes n'ayant donc pour juges que des diſciples qui adoptoient aveuglément leurs opinions, ne devoient pas ſoupçonner leur méthode d'être défectueuſe : ils de-

voient croire au contraire que quiconque ne les entendoit pas, manquoit d'intelligence. Voilà pourquoi leurs travaux ont produit tant de disputes frivoles, & si peu contribué aux progrès de l'art de raisonner.

Comment les poëtes se sont fait des regles.

Les premieres poësies n'ont été que des histoires tissues sans art : beaucoup d'expressions louches, beaucoup d'écarts & des répétitions sans nombre. Des faits aussi mal digérés ne pouvoient pas facilement se conserver dans la mémoire, & l'expérience apprit insensiblement à les dégager & à les présenter avec plus de précision.

Quand on sut mettre de l'ordre dans les faits, on voulut y ajouter des ornements, & on les chargea de fictions. Pour écrire l'histoire, on écrivit des romans en vers, c'est-à-dire, des poëmes.

Depuis que la prose est consacrée à l'histoire, on a eu le même penchant pour les fictions. On a donc fait des poëmes en prose, c'est-à-dire, des romans. C'est ainsi que les romans & les poëmes sont nés de l'histoire.

Quand on commença à faire des poëmes, on sentit combien il étoit important d'intéres-

ſer. On remarqua que l'intérêt augmente à proportion qu'il eſt moins partagé; & on reconnut combien l'unité d'action eſt néceſſaire. D'autres obſervations découvrirent d'autres regles, & les poëtes, eurent ſur la méthode, des idées ſi exactes, que c'eût été à eux à en donner des leçons aux philoſophes.

Quoique leurs regles ſoient le fruit de l'expérience & de la réflexion, quelques écrivains les ont combattues comme ſi elles n'étoient que de vieux préjugés. Ils ont cru établir des opinions nouvelles, en renouvellant les erreurs des premiers artiſtes, & en rappellant les arts à leur premiere groſſiéreté.

Combien les regles ſont néceſſaires.

Ce n'eſt pas rendre un ſervice aux génies que de les dégager de l'aſſujettiſſement à la méthode : elle eſt pour eux ce que les loix ſont pour l'homme libre.

Les poëmes ne plairont qu'autant qu'on s'écartera moins de ces regles. Si l'on trouve de l'agrément dans les écarts, c'eſt que chacun d'eux eſt un; & que par conſéquent ſéparé de l'ouvrage, auquel il ne tient pas, il a ſa beauté. Tous enſemble ils font un poëme où il y a de belles choſes, & ne font pas un beau poëme : en effet, ſi, deſcendant de détails en détails, on ne

voyoit l'unité nulle part, l'ouvrage entier ne seroit qu'un chaos. Toutes les parties doivent donc former un seul tout.

Les philosophes n'ont pas connu l'art de raisonner, parce qu'ils n'ont pas eu de bons modeles.

Les regles sont les mêmes pour l'éloquence. Mais tandis que l'expérience guidoit les orateurs & les poëtes, qui cultivoient leur art, sans se piquer d'en donner les préceptes, les philosophes écrivoient sur la méthode qu'ils n'avoient pas trouvée, & dont ils croyoient donner les premieres leçons. Ils ont fait des rhétoriques, des poëtiques & des logiques. Sans être poëtes ni orateurs, ils ont connu les regles de la poësie & de l'éloquence, parce qu'ils les ont cherchées dans des modeles, où elles étoient en exemples. S'ils avoient eu de bonne heure de pareils modeles en philosophie, ils n'auroient pas tardé à connoître l'art de raisonner. C'est parce qu'ils ont été privés de ce secours, qu'ils ont mis dans leurs logiques si peu de choses utiles & tant de subtilités.

La liaison des idées détermine la place & l'étendue de chaque partie d'un ouvrage.

La méthode qui apprend à faire un tout, est commune à tous les genres. Elle est surtout nécessaire dans les ouvrages de raisonnement : car l'attention diminue à proportion qu'on la partage, & l'esprit ne saisit plus rien, lorsqu'il est distrait par un trop grand nombre d'objets.

Or, l'unité d'action dans les ouvrages faits pour intéresser, & l'unité d'objet dans les ouvrages faits pour instruire, demandent également que toutes les parties soient entr'elles dans des proportions exactes, & que, subordonnées les unes aux autres, elles se rapportent toutes à une même fin. Par-là, l'unité nous ramene au principe de la plus grande liaison des idées ; elle en dépend. En effet, cette liaison étant trouvée, le commencement, la fin & les parties intermédiaires sont déterminées : tout ce qui altere les proportions, est élagué ; & on ne peut plus rien retrancher, ni déplacer, sans nuire à la lumiere ou à l'agrément.

Précaution pour saisir cette liaison.

Pour découvrir cette liaison, il faut fixer son objet, jusqu'à ce qu'on puisse en déterminer les principales parties, & tout comprendre dans la division générale. Il faut éviter les divisions purement arbitraires, & même les divisions préliminaires où l'on décompose un objet dans toutes ses parties ; l'esprit du lecteur se fatigueroit dès l'entrée de l'ouvrage ; les choses qu'il lui seroit le plus essentiel de retenir, lui échapperoient ; & les précautions que l'auteur auroit prises pour se faire entendre, le rendroient souvent inintelligible. Commencer par des divisions sans nombre, pour afficher beaucoup de méthode, c'est s'é-

garer dans un labyrinthe obſcur, pour arriver à la lumiere : la méthode ne s'annonce jamais moins, que lorſqu'il y en a davantage.

Le début d'un ouvrage ne ſauroit donc être trop ſimple, ni trop dégagé de tout ce qui peut ſouffrir quelque difficulté.

La diviſion générale étant faite, on doit chercher l'ordre où les parties contribuent davantage à ſe prêter mutuellement de la lumiere & de l'agrément. Par-là, tout ſera dans la plus grande liaiſon.

Enſuite chaque partie veut être conſidérée en particulier, & ſubdiviſée autant de fois, qu'elle renferme d'objets, qui peuvent faire chacun un petit tout. Rien ne doit entrer dans ces ſubdiviſions, qui puiſſe en altérer l'unité, & les parties ne connoiſſent d'autre ordre que celui qui eſt indiqué par la gradation la plus ſenſible. Dans les ouvrages faits pour intéreſſer, c'eſt la gradation de ſentiment ; dans les autres, c'eſt la gradation de lumiere.

Le ſujet qu'on traite & la fin qu'on ſe propoſe, déterminent ce qu'on doit dire.

Mais afin de ſe conduire ſurement, il faut ſavoir choiſir parmi les idées, qui ſe préſentent : le choix eſt néceſſaire pour ne rien adopter, qui ne contribue à la plus grande liaiſon.

Tout

Tout ce qui n'eſt pas lié au ſujet qu'on traite, doit être rejeté : les choſes mêmes qui ont avec lui quelque liaiſon, ne méritent pas toujours qu'on en faſſe uſage. Ce droit n'appartient qu'à ce qui peut le lier plus ſenſiblement à la fin qu'on ſe propoſe.

Le ſujet & la fin, voilà donc les deux points de vue qui doivent nous régler.

Ainſi quand une idée ſe préſente, nous avons à conſidérer, ſi, étant liée à notre ſujet, elle le developpe relativement à la fin pour laquelle nous le traitons ; & ſi elle nous conduit par le chemin le plus court.

En prenant notre ſujet pour ſeul point fixe, nous pouvons nous étendre indifféremment de tous côtés. Alors plus nous nous écartons, moins les détails où notre eſprit s'égare, ont de rapport entr'eux : nous ne ſavons plus où nous arrêter, & nous paroiſſons entreprendre pluſieurs ouvrages, ſans en achever aucun.

Mais lorſqu'on a pour ſecond point fixe une fin bien déterminée, la route eſt tracée : chaque pas contribue à un plus grand développement : & l'on arrive à la concluſion ſans avoir fait d'écarts.

Si l'ouvrage entier a un ſujet, & une fin; chaque chapitre a également l'un & l'autre, chaque article, chaque phraſe. Il faut donc tenir la même conduite dans les détails. Par-là, l'ouvrage ſera un dans ſon tout, un dans chaque partie, & tout y ſera dans la plus grande liaiſon poſſible.

En ſe conformant au principe de la plus grande liaiſon, un ouvrage ſera donc réduit au plus petit nombre de chapitres, les chapitres au plus petit nombre d'articles, les articles au plus petit nombre de phraſes, & les phraſes au plus petit nombre de mots.

Combien il eſt difficile de ſe borner à ce qu'on doit dire.

Dans la nature tous les objets ſont liés, pour ne former qu'un ſeul tout. C'eſt pourquoi il nous eſt ſi naturel de paſſer légerement des uns aux autres. Nous ſommes, juſques dans nos plus grands écarts, toujours conduits par quelque ſorte de liaiſon. Il faut donc continuellement veiller ſur nous pour ne pas ſortir du ſujet que nous avons choiſi. Il y faut donner d'autant plus d'attention, que, toujours en combat avec nous-mêmes pour nous preſcrire des limites & pour les franchir, nous nous croyons ſur le moindre prétexte autoriſés dans nos plus grands écarts. Il ſemble ſouvent que nous ſoyons plus curieux de montrer que nous

ſavons beaucoup de choſes, que de faire voir que nous ſavons bien celles que nous traitons.

Les digreſſions ne ſont permiſes, que lorſque nous ne trouvons pas dans le ſujet ſur lequel nous écrivons, de quoi le préſenter avec tous les avantages qu'on y deſire. Alors nous cherchons ailleurs ce qu'il ne fournit pas; mais c'eſt dans la vue d'y revenir bientôt, & dans l'eſpérance d'y répandre plus de lumiere, ou plus d'agrément. Les digreſſions, les épiſodes ne doivent donc jamais faire oublier le ſujet principal; il faut qu'elles aient en lui leur commencement, leur fin, & qu'elles y ramenent ſans ceſſe. Un bon écrivain eſt comme un voyageur, qui a la prudence de ne s'écarter de ſa route, que pour y rentrer avec des commodités propres à la lui faire continuer plus heureuſement.

Uſage qu'on doit faire des digreſſions.

Vous vous familiariſerez, Monſeigneur, avec ces vues générales, lorſque dans nos lectures nous en ferons l'application aux meilleurs écrivains. Il n'eſt pas encore temps de vous donner des exemples : ils ne feroient pas à votre portée; & il ſuffira pour le préſent que vous conſidériez un grand ouvrage comme un diſcours de peu de phraſes : car la méthode eſt la même pour l'un & pour l'autre.

Comment on peut obéir à la méthode sans s'y assujettir.

On peut travailler aux différentes parties d'un ouvrage, suivant l'ordre dans lequel on les a distribuées ; & on peut aussi, lorsque le plan est bien arrêté, passer indifféremment du commencement à la fin ou au milieu, & au lieu de s'assujettir à aucun ordre, ne consulter que l'attrait, qui fait saisir le moment, où l'on est, plus propre à traiter une partie qu'une autre.

Il y a dans cette conduite une maniere libre qui ressemble au désordre sans en être un. Elle délasse l'esprit en lui présentant des objets toujours différents, & elle lui laisse la liberté de se livrer à toute sa vivacité. Cependant la subordination des parties fixe des points de vue, qui préviennent ou corrigent les écarts, & qui ramenent sans cesse à l'objet principal. On doit mettre son adresse à régler l'esprit, sans lui ôter la liberté. Quelque ordre que les gens à talent mettent dans leurs ouvrages, il est rare qu'ils s'y assujettissent, lorsqu'ils travaillent.

Il y a en général trois genres d'ouvrages.

Il nous reste à traiter des différents genres d'ouvrages. Or, il y en a trois en général ; le didactique, la narration, les descriptions : car on raisonne, on narre, ou l'on décrit.

Dans le didactique on poſe des queſtions, & on les diſcute : dans la narration on expoſe des faits vrais ou imaginés, ce qui comprend l'hiſtoire, le roman & le poëme : dans les deſcriptions on peint ce qu'on voit ou ce qu'on ſent ; c'eſt ce qui appartient plus particuliérement à l'orateur & au poëte. Nous allons conſidérer le ſtyle ſous ces différents égards.





CHAPITRE II.

Du genre didactique.

Abus qu'on fait des mots.

Il y a des écrivains qui ne ſauroient entrer en matiere, ſans arrêter le lecteur ſur des notions préliminaires qu'ils diſent abſolument néceſſaires à l'intelligence du ſujet qu'ils traitent. C'eſt une eſpece de dictionnaire qu'ils mettent à la tête de leurs ouvrages. Ils emploient des mots ſavants pour exprimer les choſes les plus communes, ils changent la ſignification des termes les plus uſités ; en ſorte que pluſieurs traités ſur un même ſujet, écrits dans une même langue, ne paroiſſent que la traduction les uns des autres, & ne différent que par la variété des idiomes.

Chaque art, chaque ſcience a des termes qui lui ſont propres : mais on les a ſouvent trop multipliés. Il eſt ridicule d'avoir recours à une langue ſavante pour des idées, qui ont

des noms dans une langue vulgaire : c'eſt oppoſer un obſtacle au progrès des connoiſſances, & vouloir perſuader qu'on fait beaucoup, quand on fait des mots.

Il eſt encore fort inutile de ramaſſer à la tête d'un ouvrage les termes propres au ſujet que l'on traite : il ſera toujours temps de les expliquer, quand on ſera dans la néceſſité de les employer. Alors l'application en rendra la ſignification plus ſenſible, & les gravera plus profondément dans la mémoire.

Abus qu'on fait des définitions.

Si on abuſe des mots, on abuſe auſſi des définitions. Un défaut où l'on tombe, c'eſt de les offrir au lecteur dans un moment où il ne peut pas encore les comprendre. A la vérité, l'explication ſuit de près ; mais pourquoi commencer par dire une choſe qui ne ſera pas entendue ? Ne ſeroit il pas mieux de préſenter les idées dans l'ordre où elles s'expliqueroient d'elles-mêmes ? Cet abus vient de ce qu'on prend les définitions pour les principes de ce qu'on va dire, & on devroit plutôt les prendre pour le précis de ce qu'on a dit. Il faut que les analyſes en préparent l'intelligence. C'eſt alors qu'elles répandront du jour, & que propres à rappeller en peu de mots toutes les propriétés d'une choſe, elles prépareront à de

nouvelles recherches, & faciliteront de nouvelles analyses.

Usage qu'on doit faire des definitions.

Mais il ne faut pas se faire une loi de tout définir. Il y a des choses qui sont claires par elles-mêmes, parce que ce sont des impressions qui sont connues par sentiment : il y en a au contraire qui sont obscures, qui se confondent entr'elles, & où il est impossible de démêler des qualités par où elles puissent se distinguer. Il ne faut définir ni les unes ni les autres.

Au nombre des premieres sont la lumiere, le son, la saveur & en général toutes les affections que l'ame reçoit par les sens, & qu'elle conserve telles qu'elle les reçoit. Toutes ces choses ne peuvent être connues que par le sentiment, que produit l'action des objets sur nos organes. Dire que la lumiere, le son, &c. est une matiere plus ou moins subtile, dont les parties ont telle figure, tel mouvement, ce n'est pas définir ce que nous sentons, c'est en donner la cause physique, & cette explication est même bien imparfaite.

Lorsqu'un sentiment est composé de plusieurs affections, il peut se définir, c'est-à-dire,

qu'on peut faire l'analyse des différentes affections dont il est formé: c'est pourquoi les opérations de l'esprit & les passions de l'ame sont susceptibles de définitions.

Si nous considérons les choses par les côtés par où elles different davantage, nous les distribuons en différentes classes, & nous les définissons par les propriétés qui les distinguent. Alors la loi que nous devons nous faire, c'est de mettre de l'ordre dans nos idées, pour nous les rappeller plus facilement. Il faut se tenir en garde contre le préjugé où l'on est communément, que les définitions dévoilent la nature des choses. Il seroit dangereux de s'y méprendre. Les erreurs des physiciens en sont une preuve sensible. Ce n'est que dans les mathématiques, dans la morale & dans la métaphysique, que les définitions peuvent renfermer la nature des choses, c'est-à-dire, de quelques notions abstraites.

Quand nous considérons les différentes especes que nous avons définies, nous voyons comment elles se distinguent plus ou moins. Lorsqu'elles sont plus générales, il y a moins de rapports entr'elles, moins de choses communes. Lorsqu'elles le sont moins, il y a

plus de rapports, plus de choſes communes. Ainſi les notions d'eſprit & de corps ſont très diſtinctes ; celles d'animal & de plante le ſont encore ; mais il y a telle eſpece d'animal & telle eſpece de plante qui ſe diſtinguent ſi peu, que les naturaliſtes s'y trompent, & c'eſt alors qu'il faut ſur-tout ſe méfier des définitions. Pour faire des claſſes qui marquent exactement la différence de chaque eſpece, il faudroit diviſer, & ſubdiviſer juſqu'à ce qu'on fût parvenu à diſtinguer autant d'eſpeces que d'individus. Mais nos connoiſſances ne peuvent pas s'étendre juſques-là ; & ſi, par des diviſions renfermées dans de juſtes bornes, on met de l'ordre dans les idées ; on brouille tout, lorſqu'on veut trop diviſer. Il m'eût, par exemple, été aiſé de multiplier à l'infini les eſpeces de figure, je n'aurois eu qu'à copier les grammairiens & les rétheurs : mais je n'aurois pas fait aſſez de ſubdiviſions pour épuiſer la matiere, & j'en aurois trop fait pour l'intelligence de mon ſyſtême.

Abus des préfaces.

Les préfaces ſont une autre ſource d'abus. C'eſt là que ſe déploie l'oſtentation d'un auteur qui exagére quelquefois ridiculement le prix des ſujets qu'il traite. Il eſt très raiſonnable de faire voir le point où ceux qui ont

écrit avant nous, ont laissé une science, sur laquelle nous croyons pouvoir répandre de nouvelles lumieres. Mais parler de ses travaux, de ses veilles, des obstacles qu'on a eus à surmonter, faire part au public de toutes les idées qu'on a eues ; non content d'une premiere préface, en ajouter encore à chaque livre, à chaque chapitre ; donner l'histoire de toutes les tentatives qui ont été faites sans succès ; indiquer sur chaque question plusieurs moyens de la résoudre, lorsqu'il n'y en a qu'un dont on veuille, & dont on puisse faire usage ; c'est l'art de grossir un livre pour ennuyer son lecteur. Si l'on retranchoit de ces ouvrages tout ce qui est inutile, il ne resteroit presque rien. On diroit que ces auteurs n'ont voulu faire que la préface des sujets qu'ils se proposoient de traiter : ils finissent, & ils ont oublié de résoudre les questions qu'ils avoient agitées.

Après avoir élagué les préfaces, les définitions inutiles, les mots dont on peut se passer, & mis les définitions à leur place & dans leur jour, il faut penser aux détails du style : car il y a des observations particulieres au genre didactique.

Application du principe

Le principe de la plus grande liaison des idées, doit être ici considéré par rapport à la

de la liaison des idées.

capacité de l'esprit. En effet, moins les idées sont familieres, moins l'esprit en peut embrasser à la fois. Ce ne sera donc pas assez de ne faire entrer dans une phrase, que les idées qui peuvent naturellement s'y construire : il faudra encore examiner jusqu'à quel point elles doivent être étrangeres au lecteur. Plus elles lui seront difficiles à saisir, moins on doit en faire entrer dans une même phrase. En suivant cette regle, on ne s'écartera pas du principe de la plus grande liaison, mais on l'observera d'une maniere plus convenable.

Le style des ouvrages didactiques demande donc qu'ordinairement les phrases en soient courtes. Il veut encore qu'il y ait entr'elles une gradation sensible. Il n'aime point les passages brusques, à moins que les idées intermédiaires ne se suppléent facilement ; & il rejette les transitions, lorsqu'elles ne semblent faites que pour rapprocher des choses, qui ne doivent pas naturellement se suivre. Il ne connoît qu'une maniere de lier les idées ; c'est de les mettre chacune à leur place. Par-là, il évite les longueurs & les redites, & il atteint à la plus grande précision.

Il est vrai que cette précision présentera quelquefois les choses si rapidement qu'elles

échapperont aux lecteurs qui ne lisent pas avec assez de réflexion. Mais si on vouloit se mettre à leur portée, on seroit diffus à l'excès, & on le seroit souvent en pure perte. Un écrivain qui tend à la perfection, se contente d'être entendu de ceux qui savent lire. Il viendra un temps où personne n'osera lui faire le reproche d'obscurité.

Usage des exemples.

Ce n'est pas assez que les pensées soient presentées dans tout leur jour, il est nécessaire que des exemples les rendent plus sensibles. Mais il faut qu'il n'y en ait point trop pour les lecteurs instruits, & qu'il y en ait assez pour les autres. Ceux qui à la lumiere joindront l'agrément, seront très propres à cet effet; car on craindra moins de les prodiguer. Tout consiste à puiser dans de bonnes sources. J'ajouterai encore que si un exemple est nécessaire pour faire entendre une pensée, ce n'est pas par la pensée qu'il faut commencer, comme on fait communément, c'est par l'exemple.

Usage des ornements.

L'instruction est seche, quand elle n'est pas ornée. Un écrivain doit imiter la nature qui donne de l'agrément à tout ce qu'elle veut nous rendre utile. Elle n'eût rien fait pour notre conservation, si les sensations qui nous

instruisent, n'eussent pas été agréables. Tracez-vous donc une route à travers les plus beaux paysages ; que ce que l'architecture, la peinture ont de plus beau, y forme mille points de vue ; en un mot, empruntez des arts, & de la nature tout ce qui est propre à embellir la vérité. Cependant prenez garde de ne pas l'obscurcir : elle veut être ornée ; mais elle ne veut rien qui la cache. Le voile le plus leger l'embarrasse.

Le style didactique doit marquer l'intérêt, qu'on prend aux vérités qu'on enseigne.

On ne sauroit donc trop étudier son sujet. D'abord il le faut dépouiller de tout ce qui lui est étranger, ensuite le considérer par rapport à la fin qu'on se propose, & n'employer pour l'embellir & pour le développer, que des idées qui se lient également à ces deux points fixes.

Dans les détails du style, il faut, parmi les tours qui se conforment à la plus grande liaison des idées, choisir ceux qui expriment l'intérêt qu'il est raisonnable de prendre aux vérités qu'on enseigne. Le style seroit ridicule, si les expressions marquoient un intérêt trop grand : il seroit froid, si elles n'en marquoient aucun. Quoique le propre du philosophe soit de voir, il n'est pas condamné à être privé de sentiment ; & on s'intéresse peu aux matieres

qu'il traite, s'il ne paroît pas s'y intéresser lui-même.

Il doit se conformer aux regles, exposées dans les livres précédents.

Il observera tout ce que nous avons dit dans le premier livre sur les constructions, & dans le second sur les différentes especes de tours ; & il employera les figures, moins pour donner de l'agrément à son style, que pour répandre une plus grande lumiere.





CHAPITRE III.

De la narration.

Les regles sont les mêmes que celles que nous avons déja exposées.

LES préceptes sont ici les mêmes. Toute narration a un objet, & dès-lors les circonstances & les ornements sont déterminés, ainsi que les tours propres à inspirer l'intérêt qu'elle mérite.

Les transitions doivent être tirées du fond du sujet.

Ce qu'il y a de particulier à l'histoire, c'est que la nécessité de rapporter des faits qui sont arrivés en même temps, ne permet pas de se passer de transitions. Mais les transitions ne doivent pas être des morceaux appliqués uniquement pour passer d'un fait à un autre : il faut les tirer du fond du sujet. Elles doivent exprimer les rapports qui sont entre toutes les parties, & les lier par ce qu'elles ont de commun, ou par les oppositions qu'on remarque entre elles : époques, causes, effets, circonstances, &c.

Ce

Regle pour choiſir les faits.

Ce qui rend l'hiſtoire difficile à écrire, c'eſt la multitude des choſes dont elle fait ſon objet & le grand nombre de connoiſſances néceſſaires pour les traiter : religion, légiſlation, gouvernement, droit public, politique, uſages, mœurs, arts, ſciences, commerce. C'eſt relativement à tous ces objets que les faits doivent être choiſis & détaillés, & on doit négliger tout ce qui ne ſert point à les faire connoître.

Celui qui entreprend d'écrire l'hiſtoire d'un peuple, eſt libre de ne pas l'embraſſer dans toutes les parties, Mais quoiqu'il ſe borne à quelques-unes, il faut qu'il ait étudié les autres : il faut ſur-tout qu'il connoiſſe le gouvernement, auquel tout le reſte eſt en quelque ſorte ſubordonné. Car le gouvernement favoriſe les progrès de chaque choſe, ou y met obſtacle. Mais lui-même il dépend du climât, & de mille influences étrangeres, morales & phyſiques. Il faut donc le conſidérer ſous ce point de vue.

Si le gouvernement influe ſur les mœurs, les mœurs influent ſur le gouvernement. Quelque ſoit donc l'objet qu'un hiſtorien ſe propoſe, il doit encore connoître les mœurs. S'il les ignore, il n'aura pas de regle aſſez cer-

taine pour le choix des faits ; ou du moins il ne les développera qu'imparfaitement.

Un hiſtorien devroit avoir en vue un objet principal.

Il ſeroit à ſouhaiter que chaque hiſtorien écrivît ſur les choſes qu'il ſait le mieux, & dont il eſt capable de faire connoître les commencements, les progrès & la décadence. L'un s'appliqueroit à donner la connoiſſance des loix, l'autre du commerce, le troiſieme de l'art militaire ; & ainſi du reſte.

Il eſt vrai, & je viens de le dire, qu'aucune de ces parties ne pourroit être bien traitée par celui qui ignoreroit tout à-fait les autres : mais ſi on n'a pas aſſez étudié le gouvernement, les loix, la politique, pour en faire des tableaux bien détaillés, on pourra du moins les connoître aſſez pour écrire, par exemple, l'hiſtoire militaire.

Par-là, on auroit du même peuple pluſieurs hiſtoires également curieuſes, & toutes propres à inſtruire chaque citoyen ſuivant ſon état.

Il faudroit qu'il l'eût approfondi.

En général, Monſeigneur, on ne peut bien écrire que ſur les matieres qu'on a approfondies. En effet, comment traiter un ſujet, ſi on ne le connoît pas aſſez pour déterminer l'objet

qu'on se propose ? Si on ne voit pas par où on doit commencer, par où on doit finir, & par où on doit passer, n'est-ce pas là ce qui doit déterminer jusqu'aux accessoires, dont il faut accompagner chaque pensée ?

Le style de l'histoire doit être rapide dans les récits, précis dans les réflexions, grand & fort dans les descriptions & dans les tableaux. L'ordre doit régner par tout, & les transitions ne sauroient être trop simples. Style des récits ;

La rapidité des récits veut que les phrases soient courtes, & qu'on élague tous les détails inutiles à l'objet qu'on a en vue.

La précision des réflexions consiste dans des maximes, qui sont les résultats d'un grand nombre d'observations. des réflexions ;

Le style périodique convient particuliérement aux descriptions ; car celui qui décrit peut rassembler plus d'idées que celui qui narre ou qui raisonne : & même il le doit. Une description est le tableau de plusieurs choses qui sont réunies, & qui ne font qu'un tout. des descriptions.

C'est d'après les faits qu'il faut peindre un Il faut pein-

dre d'après les faits.

homme, & non d'après l'imagination : car les portraits ne ſont intéreſſants, qu'autant qu'ils ſont vrais. La touche en doit être forte, les couleurs bien fondues. Un pinceau maniéré fait des peintures froides : il s'appeſantit ſur des détails inutiles, & il dégroſſit à peine les principaux traits. Il y a des écrivains qui reſſemblent à ces peintres, qui font bien une coëffure, une draperie, tout, excepté la figure.

Il faut un grand fond de jugement pour bien faire un portrait, & la plûpart de ceux qui ſe piquent d'exceller en ce genre, ont tout au plus ce qu'on appelle par abus *eſprit*. Ils courent après les antitheſes, ils s'épuiſent pour trouver des diſtinctions fines, ils ne ſongent qu'à faire de jolies phraſes, & la reſſemblance eſt la ſeule choſe dont ils ne ſont pas occupés.

Les loix ſont les mêmes pour les romans.

Les loix ſont les mêmes pour les ouvrages d'invention, tels que les romans : car ſoit que vous imaginiez les faits, ſoit que vous les preniez dans l'hiſtoire, c'eſt toujours à l'objet que vous vous propoſez, à marquer les détails dans leſquels vous devez entrer, à mettre chaque choſe à ſa place, à donner à chacune l'expreſſion convenable, en un mot, à

faire un ensemble dont toutes les parties soient bien proportionnées. La seule différence qu'il y ait entre celui qui écrit l'histoire & celui qui écrit des romans, c'est que le premier peint les caracteres d'après les faits, & que le second imagine les faits d'après les caracteres supposés.

Voilà les principes généraux : nous aurons plus d'une fois occasion de les expliquer.





CHAPITRE IV.

De l'éloquence.

L'éloquence veut de l'exagération dans le discours & dans l'action.

Les peintres ont deux manieres d'exécuter un tableau destiné à être vu de loin. Quoiqu'ils s'accordent tous à donner aux figures une grandeur au-dessus du naturel, les uns les finissent avec plus de détail, les autres ne font, pour ainsi dire, que les dégrossir, assurés que l'air qui les sépare du spectateur, achevera leur ouvrage. Vues de près, les formes sont monstrueuses, les couleurs sont discordantes : à mesure qu'on s'éloigne, tout s'arrondit, tout s'adoucit : les objets sont colorés & terminés comme ils doivent l'être.

Or, un discours oratoire est un tableau vu dans l'éloignement. L'expression doit donc en être un peu exagérée, ainsi que l'action qui l'accompagne. L'une & l'autre s'affoiblissent en venant j'usqu'à nous.

L'orateur peut même négliger la correction. Si les traits propres à nous remuer ne ſont pas oubliés, s'ils ſont chacun à leur place, nous ne nous appercevrons ni des liaiſons trop prononcées ni des paſſages trop bruſques, & ſon ouvrage nous paroîtra achevé. Mais il faut qu'il ſe ſouvienne que ſes diſcours ne ſont faits que pour être déclamés. Ils ſeroient trop près de nous, ſi nous les liſions : nous n'y verrions que des maſſes informes, & nous ſerions choqués d'y trouver ſi peu d'accord.

Elle en veut même dans les diſcours faits pour être lus.

Celui qui deſtine ſes ouvrages à l'impreſſion doit donc les corriger avec ſoin ; mais qu'il prenne garde de les affoiblir ou d'en altérer le caractere.

Quand je lis en titre, *ſermon*, *oraiſon funebre*, &c. je me mets naturellement à la place de l'auditeur, & je m'attends à trouver le ſtyle d'un orateur qui m'adreſſe la parole. C'eſt une illuſion à laquelle je me prête, & dans laquelle le ton de tout le diſcours doit m'entretenir. Il faut donc que les traits, deſſinés avec force, ſoient toujours un peu au-deſſus du naturel. Mon imagination ſera portée à les placer à un certain éloignement, & je les verrai dans leur véritable grandeur.

L'action est la principale partie de l'orateur.

Avant même de parler, l'orateur doit émouvoir. L'action est la principale partie, elle nous prépare aux sentiments dont il veut nous pénétrer ; elle frappe les premiers coups, & le discours qu'elle accompagne encore, acheve l'impression.

Un orateur sans action n'est qu'un beau discoureur : nous pouvons cueillir les fleurs qu'il seme, nous ne pouvons pas être émus. Mais aussi une action véhémente seroit ridicule, si le discours n'y répondoit pas. Ces deux langages n'ayant qu'un objet, doivent y contribuer également : il faut qu'il y ait entr'eux la plus grande harmonie.

Un discours fait pour être prononcé, & un discours fait pour être lu, doivent être écrits avec quelques différences.

L'orateur doit donc avoir une touche plus forte & plus grande, lorsque son caractere le porte à déclamer avec beaucoup d'action. Ses images seront plus exagérées, les contours seront dessinés plus rudement, & toutes les parties seront unies par des liens plus grossiers. La composition néanmoins n'aura rien de choquant pour l'auditeur, parce que tout y sera d'accord.

Il n'en sera pas de même aux yeux du lecteur. Quoique le seul titre de *sermon* ou *d'oraison funebre* mette en quelque sorte sous les

yeux l'action de celui qui déclamoit : cependant si cette action étoit forte & véhémente, il n'est pas naturel que l'imagination s'en présente toute la force & toute la véhémence. Elle ne placera donc pas les objets dans l'éloignement, d'où ils devroient être apperçus. Voilà pourquoi les figures, qui ne paroissent pas exagérées à l'auditeur, pourroient le paroître au lecteur. Il faut donc que l'orateur, qui se fait imprimer, diminue les figures, adoucisse les contours, & prononce moins les liaisons. Mais quelle regle se fera-t-il ?

Les peintres en pareil cas ont un avantage. Ils connoissent les rapports de la diminution des grandeurs aux distances : ils n'ont en quelque sorte qu'à prendre le compas ; & l'éloignement étant donné, ils savent la grandeur qu'ils doivent donner à chaque figure. S'ils ignoroient tout-à fait l'optique, ils seroient privés d'un grand secours : mais le coup d'œil que l'expérience leur donneroit, suffiroit peut-être pour conduire leur pinceau.

C'est aussi l'expérience qui doit éclairer l'orateur, lorsqu'il veut se faire imprimer. S'il se met à la place des lecteurs, & s'il se lit de sang froid, le sentiment lui apprendra com-

ment il doit remanier ſes compoſitions. Celles qui ſeront fort ſuſceptibles d'action, il les retouchera davantage, il ſe contentera de donner de la correction aux autres. Il n'y a pas d'autres regles à ſuivre.

Les anciens, nos maîtres en éloquence, mettoient une grande différence entre les diſcours faits pour être prononcés, & les diſcours faits pour être lus. C'eſt Ariſtote qui le remarque; & il ajoute que les premiers paroiſſent plats, quand on les lit, & les autres ſecs, quand on les récite. Cela devoit être, parce que l'accord étoit détruit.

L'éloquence des anciens étoit différente de la nôtre.

Chez les Grecs & chez les Romains, l'éloquence n'étoit pas renfermée dans les objets dont elle s'occupe aujourd'hui, & en conſéquence, elle avoit un caractere que nous n'avons pas pu lui conſerver. Elle ne parloit pas à une populace ignorante: elle traitoit des affaires du gouvernement devant un peuple qui avoit part à la ſouveraineté. L'orateur, monté dans la tribune, trouvoit les eſprits préparés par les circonſtances. Il pouvoit, ſans proférer un mot, émouvoir par ſa ſeule attitude; & tout, juſqu'au ſilence qui regnoit, contribuoit à l'éloquence de ſon action. On juge quels devoient être alors ſes diſcours,

pour entretenir & pour augmenter la premiere impreſſion qu'il avoit faite ; & on voit combien ils devoient perdre, lorſqu'ils n'étoient plus dans ſa bouche.

Les anciens penſoient que l'éloquence emprunte toute ſa force de l'action. L'action, ſelon eux, eſt la principale partie de l'orateur, elle eſt preſque la ſeule néceſſaire. En effet, quand on parle comme eux devant une multitude, que divers intérêts agitent, il ne faut qu'émouvoir. Quelque inſtruite qu'on la ſuppoſe, elle ne raiſonne pas, ou du moins elle ne raiſonne pas de ſang froid ; & pour la conduire, il ſuffit de paroître devant elle avec les paſſions qui la remuent.

C'eſt pourquoi nous n'adoptons pas l'idée qu'ils ſe faiſoient de l'éloquence.

L'action eſt également néceſſaire à l'éloquence chrétienne, lorſque l'orateur ſe trouve dans ces temps malheureux, où le zele d'une part & le fanatiſme de l'autre animent les partis. Mais lorſque tout eſt tranquille, & qu'on ne vient les écouter que par devoir ou par curioſité, les grands mouvements paroîtroient des convulſions. Auſſi nos meilleurs orateurs ne ſe les permettent pas ; ils ſe bornent preſque à l'éloquence du diſcours ; & parce que cette éloquence n'eſt pas à la portée de la multitude, ils ne par-

lent qu'à la partie la plus éclairée de leur auditoire, c'est-à-dire, à des hommes qui blâmeroient une action forte & véhémente, parce que l'usage du monde la leur interdit à eux-mêmes.

Voilà pourquoi nous n'adoptons pas les idées que les anciens se faisoient de l'éloquence. Bien loin de croire que l'action en soit la principale partie, à peine la jugeons nous nécessaire, & nous admirons des orateurs qui n'en ont pas.

La plupart de nos orateurs pourroient imprimer leurs discours à peu-près tels qu'ils les ont récités. Mais si le discours le plus éloquent est celui qui veut être accompagné de plus d'action, il est certain qu'il doit être écrit avec quelque différence, suivant qu'il est fait pour être prononcé ou pour être lu.

Regles que l'orateur doit suivre.

L'orateur doit connoître à fond la matiere qu'il veut traiter, l'intérêt qu'y prennent ceux devant qui il parle, leur caractere & toutes les circonstances qui ont quelque rapport à la situation où ils se trouvent, & au sujet qu'il traite. Voilà ce qui doit tracer le plan de son discours, & déterminer le choix des expressions propres à persuader & à émouvoir.

Tour-à-tout il raiſonnera, il peindra : mais il ne perdra jamais de vue la fin qu'il ſe propoſe, ni les hommes qu'il veut perſuader. C'eſt par-là qu'il liera parfaitement toutes ſes idées, & qu'il obſervera juſques dans le détail des phraſes, les loix dont les livres précédents ont montré la néceſſité.





CHAPITRE V.

Obſervations ſur le ſtyle poétique, & par occaſion, ſur ce qui détermine le caractere propre à chaque genre de ſtyle. (*)

La queſtion en quoi la poéſie différe de la proſe, eſt une des plus compliquées.

En quoi la poéſie differe-t-elle de la proſe? Cette queſtion, difficile à réſoudre, en fera naître pluſieurs autres qui ne le ſeront guere moins : il n'y en a pas d'auſſi compliquée. Si nous conſidérions la poéſie & la proſe d'une maniere générale, la comparaiſon que nous en ferions, ne nous donneroit que des réſultats bien vagues, & ſi, conſidérant dans chacune les genres différents, nous voulions comparer genre à genre, il faudroit faire des ana-

(*) Ce chapitre, tel qu'il eſt, n'auroit pas été à la portée du Prince dans le temps que je lui ai fait lire l'Art d'écrire. Auſſi n'a-t-il été fait que long-temps après.

lyses sans fin. Bornons-nous à quelques observations.

Nous avons vu que le style doit varier suivant les sujets qu'on traite. Donc autant la poésie aura de sujets à traiter, autant elle aura de styles différents.

La poésie a un style différent de celui de la prose, lorsqu'elle traite des sujets différents;

Donc encore elle aura un style à elle, toutes les fois que les sujets ne seront qu'à elle. Mais son style sera-t-il, au méchanisme près, le même que celui de la prose, toutes les fois qu'elle traitera les mêmes sujets?

Il faut considérer, si, en traitant les mêmes sujets, la poésie & la prose se font chacune une fin particuliere, ou si toutes deux elles ont la même. Dans le premier cas, autant de fins différentes, autant de styles différents.

& lorsqu'en traitant les mêmes sujets, elle a une fin différente.

La fin de tout écrivain est d'instruire ou de plaire, ou de plaire & d'instruire tout-à-la fois. Il plaît en parlant aux sens, en frappant l'imagination, en remuant les passions: il instruit en donnant des connoissances, en dissipant des préjugés, en détruisant des erreurs, en combattant des vices & des ridicules.

Comment la fin de la poésie différe en général de la fin de la prose.

Ces deux fins, quoique différentes, ne s'excluent pas. Cependant, lorſqu'on a l'une & l'autre, on peut paroître n'avoir que l'une des deux : on peut afficher qu'on ne veut que plaire, & néanmoins chercher encore à inſtruire; on peut afficher qu'on ne veut qu'inſtruire, & néanmoins chercher encore à plaire.

Telle eſt donc en général la différence qu'on peut remarquer entre le poëte & le proſateur: c'eſt que le premier affiche qu'il veut plaire, & s'il inſtruit, il paroît cacher qu'il en ait le projet; le ſecond au contraire affiche qu'il veut inſtruire, & s'il plaît, il ne paroît pas en avoir formé le deſſein.

Elles ont quelquefois la même fin.

Les genres tendent toujours à ſe confondre. Envain nous les écartons pour les diſtinguer, ils ſe rapprochent bientôt; & auſſitôt qu'ils ſe touchent, nous n'appercevons plus entr'eux les limites que nous avons tracées. Quelquefois le poëte, empiétant ſur le proſateur, paroît afficher qu'il ne veut qu'inſtruire, quelquefois auſſi le proſateur, empiétant ſur le poëte, paroît afficher qu'il ne veut que plaire. Ils peuvent donc, en traitant les mêmes ſujets, avoir encore la même fin.

Alors

Alors le ſtyle de l'un rentre dans le ſtyle de l'autre, & il eſt difficile de bien déterminer en quoi ils différent. Cependant il doit y avoir encore quelque différence. En effet, ſi le méchaniſme du vers annonce plus d'art, il faut, pour que tout ſoit d'accord, qu'il y ait auſſi plus d'art dans le choix des expreſſions.

Lorſque la poéſie traite les mêmes ſujets que la proſe, & qu'elle a la même fin, elle doit encore avoir un ſtyle différent, parce qu'elle doit s'exprimer avec plus d'art.

Il y a donc trois choſes à conſidérer dans le ſtyle : le ſujet qu'on traite, la fin qu'on ſe propoſe, & l'art avec lequel on s'exprime. Les deux premieres peuvent être abſolument les mêmes pour le poëte & pour le proſateur, il n'en eſt pas ainſi de la derniere. Elle eſt commune à l'un & à l'autre ; mais elle ne l'eſt pas dans le même degré : le poëte doit écrire avec plus d'art.

Si, par conſéquent, la poéſie a, comme la proſe, autant de ſtyles que de ſujets ; elle a encore un ſtyle à elle, lors même qu'elle traite les mêmes ſujets que la proſe, & qu'elle a la même fin. Ce qui la caractériſe, c'eſt de ſe montrer avec plus d'art, & de n'en paroître pas moins naturelle.

Les genres les plus oppoſés ſont d'un côté les analyſes & de l'autre les images ; & c'eſt en obſervant ces deux genres qu'on remarque

Les analyſes d'un côté, & les images de l'autre ſont

les genres les plus opposés. une plus grande différence dans le ſtyle des écrivains.

Le philoſophe analyſe pour découvrir une vérité, ou pour la démontrer. S'il emploie quelquefois des images, c'eſt moins parce qu'il veut peindre, que parce qu'il veut rendre une vérité plus ſenſible; & les images ſont toujours ſubordonnées au raiſonnement.

Un écrivain, qui veut peindre & qui ne veut que peindre, écrit ſur des vérités connues, ou ſur des opinions qu'on regarde comme autant de vérités. N'ayant pas beſoin de décompoſer ſes idées, il les préſente par maſſes : ce ſont des images où ſon ſujet ſe retrouve, juſques dans les écarts qu'il paroît faire. S'il raiſonne, c'eſt uniquement pour donner plus de vérité aux tableaux qu'il fait; & ſes raiſonnements, toujours ſubordonnés au deſſein de peindre, ne ſont que des réſultats précis, rapides, & renfermés quelquefois dans une expreſſion qui eſt une image elle-même.

La poëſie lyrique eſt celle à qui ce caractere convient davantage. La plus grande différence eſt donc entre le ſtyle du philoſophe & celui du poëte lyrique.

Dans l'intervalle, que laissent ces deux genres, sont tous ceux qu'on peut imaginer; & les styles different suivant qu'ils s'éloignent du style d'analyse, pour se rapprocher du style d'images, ou qu'ils s'éloignent du style d'images, pour se rapprocher du style d'analyse. L'ode, le poëme épique, la tragédie, la comédie, les épitres, les contes, les fables, &c. tous ces genres ont un caractere qui leur est propre, en sorte que le ton naturel à l'un est étranger à tous les autres; & si nous descendons aux especes, dans lesquelles chacun se subdivise, nous trouverons encore autant de styles différents.

Entre ces deux genres sont tous ceux qu'on peut imaginer.

Le style varie donc, en quelque sorte, à l'infini; & il varie quelquefois par des nuances si imperceptibles, qu'il n'est pas possible de marquer le passage des uns aux autres. Alors il n'y a point de regles pour s'assurer de l'effet des couleurs qu'on emploie: chacun en juge différemment, parce qu'on en juge d'après les habitudes qu'on s'est faites; & souvent on a bien de la peine à rendre raison des jugements qu'on porte.

Souvent il n'est pas possible de nous accorder sur les jugements que nous portons du style propre à chaque genre.

Nous n'avons tant de peine à nous accorder à ce sujet, que parce que les regles que nous nous faisons, changent nécessairement comme nos habitudes, & sont, par conséquent, fort arbi-

C'est que nous nous faisons des regles différentes, suivant les habi-

tudes que nous avons contractées.

traires. Nous voulons, tout-à-la fois, dans le ſtyle, de l'art & du naturel : nous voulons que l'art s'y montre juſqu'à un certain point : nous en exigeons plus dans quelques genres, moins dans d'autres, & lorſqu'il eſt diſpenſé ſuivant les meſures arbitraires que nous nous ſommes faites, il conſtitue le naturel, bien loin de le détruire. C'eſt ainſi que le langage d'un eſprit cultivé eſt naturel, quoique bien différent du langage d'un eſprit ſans culture.

Les bons modeles dans chaque genre nous tiennent lieu de regles.

Or, nous entendons, par un eſprit cultivé, un eſprit qui joint l'élégance aux connoiſſances; & quand nous diſons *élégance*, nous nous ſervons d'un mot, dont l'idée, ſoumiſe au caprice des uſages, varie comme les mœurs, & n'eſt jamais bien déterminée. Mais comme il eſt donné à quelques perſonnes d'être des modeles de ce que nous appellons manieres élégantes, il eſt donné à quelques écrivains d'être dans leur genre, des modeles de ce que nous appellons ſtyle élégant, & leurs écrits nous tiennent lieu de regles.

Quoiqu'on entende donc par cette élégance, il eſt certain qu'elle ne doit jamais ceſſer de paroître naturelle ; & cependant il n'eſt pas douteux qu'il ne faille beaucoup d'art pour la donner toujours au ſtyle. Si elle étoit uniquement

fondée dans la nature des choſes, il ſeroit facile d'en donner des regles; ou plutôt l'unique regle ſeroit de ſe conformer au principe de la plus grande liaiſon des idées. Mais parce qu'elle eſt en partie fondée ſur des uſages qui ne plaiſent que par habitude, il arrive que, ſi elle eſt à certains égards la même pour toutes les langues & pour tous les temps, elle eſt à d'autres égards différente d'une langue à l'autre, & elle change avec les générations. Voilà pourquoi l'étude des écrivains qui ſont devenus des modeles, eſt l'unique moyen de connoître l'élégance, dont chaque genre de poëſie eſt ſuſceptible.

L'art entre plus ou moins dans ce qu'on nomme *ſtyle naturel*.

L'art entre donc plus ou moins dans ce que nous nommons naturel Tantôt il ne craint pas de paroître, tantôt il ſemble ſe cacher; il ſe montre plus dans une ode, que dans une épitre; dans un poëme épique, que dans une fable. Si quelquefois il diſparoît dans la proſe, s'il faut même qu'il diſparoiſſe, ce n'eſt pas qu'on écrive bien ſans art, c'eſt que l'art eſt devenu en nous une ſeconde nature. En effet, pour juger combien il eſt néceſſaire, il ſuffit de conſidérer que nous ne ſaurions écrire, ſi nous n'avions pas appris.

Quand le ſtyle n'a pas tout l'art que le genre

d'un ouvrage annonce, il est au-dessous du sujet; & au lieu de paroître naturel, il paroît trop familier ou trop commun. Quand il en a plus, il est forcé ou affecté. Il n'est donc naturel, qu'autant que l'art est d'accord avec le genre dans lequel on écrit; & cet accord en fait toute l'élégance. Mais ce sont là des choses difficiles à déterminer, lorsqu'il s'agit du style poëtique, parce qu'il y entre plus d'arbitraire que dans celui de la prose.

On se fait une idée vague du naturel, parce qu'on est porté à prendre ce mot dans un sens absolu.

Nous nous imaginons volontiers avoir des idées absolues de toutes les choses dont nous parlons, jusques-là qu'il faut quelque réflexion pour remarquer que les mots *grand* & *petit* ne signifient que des idées relatives. Ainsi, lorsque nous disons que Racine, Despréaux, Bossuet & Madame de Sévigné écrivent naturellement, nous sommes portés à prendre ce mot dans un sens absolu, comme si le naturel étoit le même dans tous les genres; & nous croyons toujours dire la même chose, parce que nous nous servons toujours du même mot.

Nos jugements à cet égard dépendent des dispositions où nous sommes.

Nous ne tombons dans cette erreur, que parce que nous ne remarquons pas tous les jugements que nous portons; & que néanmoins nos jugements sont différents, suivant les dispositions où nous sommes; dispositions que

nous ne remarquons pas davantage, & auxquelles nous obéissons à notre insu.

En effet, au seul titre d'un ouvrage, nous sommes disposés à desirer dans le style plus ou moins d'art; parce que nous voulons que tout soit d'accord avec l'idée que nous nous faisons du genre. Nous ne disons pas, à la vérité, ce que nous entendons par cet accord, nous ne déterminons rien à cet effet : contents de sentir confusément ce que nous desirons, nous approuvons, nous condamnons; & nous supposons que le naturel est toujours le même, parce que la notion vague, que nous attachons à ce mot, se retrouve dans toutes les acceptions dont il est susceptible. Mais si nous savions observer le sentiment qui, en pareil cas, nous conduit mieux que la réflexion; nous verrions que toutes les fois que les genres différent, nous sommes disposés différemment, & qu'en conséquence nous jugeons d'après des regles différentes.

Lorsque je vais commencer la lecture de Racine, mes dispositions ne sont pas les mêmes que lorsque je vais commencer celle de Mad.e de Sévigné. Je puis ne pas le remarquer, mais je le sens; & en conséquence je m'attends à trouver plus d'art dans l'un & moins dans

l'autre. D'après cette attente, dont même je ne me rends pas compte, je juge qu'ils ont écrit tous deux naturellement ; & en me servant du même mot, je porte deux jugements qui différent autant que le style d'une lettre différe de celui d'une tragédie.

Ce que nous nommons *naturel*, n'est que l'art tourné en habitude.

Pour achever de déterminer nos idées sur ce que nous nommons *naturel*, il faut considérer que nous devons à l'art tout ce que nous avons acquis, & que proprement il n'y a de naturel en nous que ce que nous tenons naturellement de la nature.

Or, la nature ne nous fait pas avec telle ou telle habitude, elle nous y prépare seulement ; & nous sommes, au sortir de ses mains comme une argile, qui, n'ayant par elle-même aucune forme arrêtée, reçoit toutes celles que l'art lui donne. Mais parce qu'on ne sait pas démêler ce que ces deux principes font chacun séparément, on attribue au premier plus qu'il ne fait, & on croit naturel ce que le second produit. Cependant l'art nous prend au berceau, & nos études commencent avec le premier exercice de nos organes. Nous en serions convaincus, si nous jugions des choses que nous avons apprises dans notre enfance, par les choses que nous sommes obligés d'apprendre

aujourd'hui, ou par celles que nous nous souvenons d'avoir étudiées.

Quand nous admirons, par exemple, dans un danseur le naturel des mouvements & des attitudes, nous ne pensons pas sans doute qu'il se soit formé sans art; nous jugeons seulement que l'art est en lui une habitude, & qu'il n'a plus besoin d'étude pour danser, comme nous n'en avons plus besoin pour marcher. Or, l'art se concilie avec le naturel de la poésie, comme avec celui de la danse; & le poëte est, en quelque sorte, au prosateur, ce qu'est le danseur à l'homme qui marche.

Le naturel consiste donc dans la facilité qu'on a de faire une chose, lorsqu'après s'être étudié pour y réussir, on y réussit enfin sans s'étudier davantage : c'est l'art tourné en habitude. Le poëte & le danseur sont également naturels, lorsqu'ils sont parvenus l'un & l'autre à ce degré de perfection, qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour observer les regles qu'ils se sont faites.

Mais à peine on a résolu une question sur cette matiere qu'il s'en présente plusieurs autres. Qu'est-ce que l'art, demandera-t-on? qu'est-ce que le beau qui en est l'effet? & com-

Pour déterminer le naturel propre à chaque genre de poésie, il faut

observer les circonstances, qui ont concouru à former le style poëtique.

ment s'acquiert le goût qui juge du beau? Il est certain que le naturel, propre à chaque genre de poésie, ne peut être déterminé, qu'après qu'on aura répondu à toutes ces questions. Mais comment y répondre, si on n'a pas des idées précises de ce qu'on nomme *art*, *beau* & *goût*? & comment donner de la précision à ces idées, si elles changent de peuple en peuple & de génération en génération? Il n'y a qu'un moyen de s'entendre sur un sujet si compliqué; c'est d'observer les circonstances qui concourent, suivant les temps & suivant les lieux, à former ce qu'on appelle, dans chaque langue, style poëtique.

L'art change, lorsqu'il fait des progrès, & lorsqu'il tombe en décadence.

L'art n'est que la collection des regles dont nous avons besoin pour apprendre à faire une chose. Il faut du temps, avant de les connoître, parce qu'on ne les découvre qu'après bien des méprises. Lorsque la découverte en est encore nouvelle, on s'applique à les observer, & les chef-d'œuvres se multiplient dans chaque genre. Bientôt, parce qu'on ne sait plus faire aussi bien en les observant, on les néglige dans l'espérance de faire mieux, & on fait plus mal. On finit comme on a commencé, c'est-à-dire, sans avoir de regles. Ainsi l'art a ses commencements, ses progrès, & sa décadence.

Il ſubit toutes les variations des uſages & des mœurs. Il obéit ſur tout au caprice de ces écrivains, qui ayant tout-à-la fois de la ſingularité & du génie, ſont faits pour donner le ton à leur ſiécle. Il change donc continuellement nos habitudes, & notre goût qui varie avec elles, change auſſi continuellement les idées que nous nous faiſons du beau. C'eſt une mode qui ſuccéde à une autre, & qui, paſſant bientôt elle-même, eſt remplacée par une plus nouvelle. Alors on a pour toute regle que ce qui plaît eſt beau, & on ne ſonge pas que ce qui plaît aujourd'hui, ne plaira pas demain.

Notre goût éprouve les mêmes variations.

Ainſi que le mot *naturel*, les mots *beau* & *goût*, conſidérés dans la bouche de tous les peuples & de toutes les générations, n'offrent qu'une idée vague que nous ne ſaurions déterminer. Cependant tous les hommes parlent de la belle nature, & ils ne connoiſſent pas d'autre modele. Mais ils ne la voient pas également bien, ſoit que tous n'aient pas la même habitude d'obſerver, ſoit qu'ils en jugent lorſqu'ils l'ont à peine apperçue, ſoit enfin qu'ils l'obſervent d'après les préjugés, qui ne permettent pas à tous de la voir de la même maniere. Nos peres ont admiré des poëtes que nous mépriſons. Ils les ont admirés, parce qu'ils

Ainſi que le mot *naturel*, les mots *beau* & *goût* n'ont d'ordinaire qu'un ſens vague.

ont cru voir la belle nature dans des poëmes informes ; nous les méprisons, parce que nous trouvons la nature plus belle dans des poëmes écrits avec plus d'art.

Le beau se trouve dans les derniers progrès qu'ont fait les arts.

Du peu d'accord à cet égard entre les âges & les nations, il ne faudroit pas conclure qu'il n'y a point de regles du beau. Puisque les arts ont leurs commencements & leur décadence, c'est une conséquence que le beau se trouve dans le dernier terme des progrès qu'ils ont faits. Mais quel est ce dernier terme? Je réponds qu'un peuple ne le peut pas connoître, lorsqu'il n'y est pas encore ; qu'il cesse d'en être le juge, lorsqu'il n'y est plus ; & qu'il le sent, lorsqu'il y est.

Nous nous en ferons une idée, en observant un peuple chez qui les arts ont eu leur enfance & leur décadence.

Nous avons un moyen pour en juger nous-mêmes ; c'est d'observer les arts chez un peuple, où ils ont eu successivement leur enfance, leurs progrès & leur décadence. La comparaison de ces trois âges donnera l'idée du beau, & formera le goût. Mais il faudroit en quelque sorte, oubliant ce que nous avons vu, revivre dans chacun de ces âges.

Jugements que nous porterions, si nous vivions

Transportés dans celui où les arts étoient à leur enfance, nous admirerions ce qu'on admiroit alors. Peu difficiles, nous exigerions peu

d'invention, encore moins de correction. Il suffiroit, pour nous plaire, de quelques traits heureux ou nouveaux : & comme nous n'aurions encore rien vu, ces sortes de traits se multiplieroient facilement pour nous.

dans le premier âge des arts.

Jugements que nous porterions dans le second âge.

Dans le suivant, accoutumés à remarquer dans les ouvrages plus d'invention & plus de correction, il ne suffiroit plus de quelques traits pour nous plaire. Nous comparerions ce qui nous plairoit alors, avec ce qui nous auroit plu auparavant. Nous nous confirmerions tous les jours dans la nécessité des regles; & notre plaisir, dont les progrès seroient les mêmes que ceux des arts, auroit, comme eux, son dernier terme.

Nous verrions que ce qui a plu, peut cesser de plaire; que le plaisir, par conséquent, n'est pas toujours le juge infaillible de la bonté d'un ouvrage; qu'il faut savoir comment, & à qui on plaît, & que, pour s'assurer un succès durable il faut, sans s'écarter des regles que les grands maîtres se sont prescrites, mériter les suffrages des hommes dont le goût s'est perfectionné avec les arts. Ils sont les seuls juges, parce que dans tous les temps on jugera comme eux, quand on aura comme eux, beaucoup senti, beaucoup observé, beaucoup comparé.

Comment dans le second âge, on se fait l'idée du beau

Les chef-d'œuvres du second âge nous offrent donc, à quelques défauts près, des modeles du beau. Ils sont ce que nous appellons la belle nature : ils en sont au moins l'imitation : & c'est en les étudiant que nous découvrons le caractere propre au genre dans lequel nous voulons écrire.

Je dis *à quelques défauts près*, parce que dans le second âge nous apprenons à connoître des défauts, ce qu'on ne sait pas faire dans le premier, où tout ce qui fait quelque sorte de plaisir, est regardé comme parfait. Il faut avoir vu des chef-d'œuvres pour être capable de sentir ce qui manque à certains égards à ce qui est en général bien. C'est alors que, retranchant les défauts, nous imaginons un ouvrage correct dans toutes ses parties.

Il faut donc apporter dans l'étude des arts un esprit d'observation & d'analyse, pour imaginer un modele d'un beau parfait. Par conséquent, il ne suffit pas de concevoir ce modele, pour en donner l'idée à d'autres : il faut encore que ceux à qui on la veut communiquer, soient également capables d'observer & d'analyser. Si on se contentoit de définir le beau, on ne le feroit pas connoître; parce que l'expression abrégée d'une définition ne sauroit répan-

dre la même lumiere qu'une analyſe bien faite. Mais parce qu'une méthode analytique demande une application, dont peu d'eſprits ſont capables ; les uns veulent des définitions, les autres en donnent, & on ne s'entend pas.

Jugemens que nous portons dans le troiſieme âge.

Tant que le goût fait des progrès ; la paſſion pour les arts croît avec le plaiſir qu'ils font. Lorſqu'il eſt parvenu à ſon dernier terme, cette paſſion ceſſe de croître, parce que le plaiſir ne croît plus, & qu'il décroît au contraire, le beau n'ayant plus pour nous l'attrait de la nouveauté. Il arrive alors que, comme on juge avec plus de connoiſſance, on s'applique plus à voir les défauts, qu'à ſentir les beautés : or, nous en voyons toujours, parce que les ouvrages de l'art ne ſont jamais auſſi parfaits que les modeles que nous imaginons. Cependant le plaiſir de diſcerner juſqu'aux plus légeres fautes, affoiblit, éteint même le ſentiment, & ne nous dédommage pas des plaiſirs qu'il nous enleve. Il en eſt ici de l'analyſe, comme en chymie : elle détruit la choſe, en la réduiſant à ſes premiers principes. Nous ſommes donc entre deux écueils. Si nous nous abandonnons à l'impreſſion que le beau fait ſur nous, nous le ſentons ſans pouvoir nous en rendre compte : ſi au contraire nous voulons analyſer cette

impreſſion, elle ſe diſſipe, & le ſentiment ſe refroidit. C'eſt que le beau conſiſte dans un accord dont on peut encore juger, quand on le décompoſe; mais qui ne peut plus produire le même effet.

Le goût commence donc à tomber, auſſi-tôt qu'il a fait tous les progrès qu'il peut faire: & ſa décadence a, pour époque, le ſiecle qui ſe croit, & qui eſt en effet le plus éclairé. Alors parce qu'on raiſonne mieux ſur le beau, on le ſent moins. On cherche des défauts dans les modeles qu'on a admirés: on ſe flatte de ſurpaſſer les modeles, parce qu'on croit pouvoir éviter les défauts. Mais comme on les ſuit de loin, ſans jamais les atteindre, on ſe dégoûte bien-tôt de marcher ſur leurs traces; & prenant alors une autre route, dans l'eſpérance de les devancer, on s'égare tout-à-fait. C'eſt ainſi que le goût ſe déprave dans le troiſieme âge des arts: & il ſe déprave, lorſque la carriere, qui s'ouvre, paroît ouvrir un champ plus libre; lorſqu'on plaint ceux qui ſe ſont donnés des entraves, s'aſſujettiſſant à des regles; & lorſque, ſe croyant plus éclairés, on ne veut plus ſuivre que ce qu'on appelle ſon génie. Quelques beaux détails, ſouvent déplacés, peu d'accord, peu d'enſemble, point de naturel,

turel, un ton maniéré, recherché, précieux, voilà ce qu'on remarque alors dans les ouvrages.

Les chef-d'œuvres du second âge déterminent le naturel propre à chaque genre de style.

De tout ce que nous avons dit, il résulte que le beau se trouve dans les chef-dœuvres du second âge. Voulez-vous donc savoir en quoi la poésie différe de la prose, & comment elle varie son style dans chaque espece de poëme ? Lisez les grands écrivains, qui ont déterminé le naturel propre à chaque genre : étudiez ces modeles : sentez, observez, comparez. Mais n'entreprenez pas de définir les impressions qui se font sur vous : craignez même de trop analyser. Il faut le dire, rien n'est plus contraire au goût que l'esprit philosophique : c'est une vérité qui m'échappe.

L'accord entre le sujet, la fin & les moyens, fait toute la beauté du style.

Il ne s'agit donc pas de nous engager jusques dans les dernieres analyses. Il suffit de considérer en général, que ce n'est pas assez, pour bien écrire, de produire des sentiments agréables : il faut produire ceux qui doivent naître du sujet qu'on traite, & qui doivent tendre à la fin qu'on se propose. En un mot, l'accord entre le sujet, la fin & les moyens fait toute la beauté, du style.

Il suppose que les idées s'offrent dans la plus grande liaison.

Cet accord suppose que les idées s'offrent dans une si grande liaison, qu'elles paroissent s'être arrangées d'elles-mêmes, & sans étude de notre part. C'est un principe que nous avons suffisamment développé. Mais si ce principe détermine en général ce qui rend le style naturel, il ne suffit pas pour déterminer le naturel propre à chaque genre.

Il dépend encore de différentes associations d'idées, qui déterminent le caractere propre à chaque genre.

Pourquoi trouve-t-on dans la Henriade de M. de Voltaire le style de l'épopée; dans les tragédies de Racine, celui de la tragédie; & dans les odes de Rousseau, celui du poëme lyrique? & pourquoi serions-nous choqués, si ces genres différents empruntoient le style les uns des autres? c'est que chacun d'eux est dans notre esprit le résultat de différentes associations d'idées, d'après lesquelles nous jugeons, quoiqu'il nous soit difficile de dire en quoi elles consistent. Nous voyons seulement qu'elles sont l'ouvrage des grands écrivains qui ont su nous plaire; & que, les ayant adoptées, parce qu'elles nous ont plu, le seul moyen de nous plaire encore est de les adopter avec nous.

Ces associations d'idées varient comme l'esprit des grands poëtes,

Le style poëtique est donc, plus que tout autre, un style de convention: il est tel dans chaque espece de poëme. Nous le distinguons de la prose au plaisir qu'il nous fait, lorsque

l'art, se conciliant avec le naturel, lui donne le ton convenable au genre dans lequel un poëte a écrit; & nous jugeons de ce ton d'après les habitudes, que la lecture des grands modeles nous a fait contracter. C'est tout ce qu'on peut dire à ce sujet. Envain tenteroit-on de découvrir l'essence du style poëtique: il n'en a point. Trop arbitraire pour en avoir une, il dépend des associations d'idées, qui varient comme l'esprit des grands poëtes; & il y en a d'autant d'especes, qu'il y a d'hommes de génie, capables de donner leur caractere à la langue qu'ils parlent.

& rendent le style poëtique tout-à-fait arbitraire.

Si ces associations varient dans l'esprit des poëtes, elles varient à plus forte raison comme l'esprit des peuples, qui ayant des usages, des mœurs & des caracteres différents, ne sauroient s'accorder à associer toutes leurs idées de la même maniere. C'est pourquoi de deux langues, également parfaites, chacune a ses beautés, chacune a des expressions dont l'autre n'a point d'équivalent: elles luttent, pour ainsi dire, dans la traduction tour-à-tour avec avantage, & rarement à forces égales. Cependant les beautés, qui peuvent passer de l'une à l'autre, n'en sont pas moins naturelles à celle qui les a exclusivement; parce qu'en effet rien n'est plus naturel que

Elles varient comme l'esprit des peuples.

des aſſociations d'idées, dont nous nous ſommes fait une habitude.

Les obſervations qu'on feroit à ce ſujet, donneroient d'une langue à l'autre des réſultats différents.

Si ces aſſociations étoient les mêmes chez tous les peuples, les genres de ſtyle auroient, dans toutes les langues, chacun le même caractere, & il ſeroit plus facile de remarquer en quoi ils ſe diſtingueroient les uns des autres. Mais puiſqu'elles varient, il eſt évident que les obſervations qu'on feroit ſur ce ſujet donneroient d'une langue à l'autre des réſultats tout différents.

C'eſt donc une choſe ſur laquelle on ne peut point donner de regles générales

L'accord, dont nous avons parlé, & qui, comme nous l'avons dit, fait tout le naturel du ſtyle, conſiſte donc en partie dans le développement des penſées, ſuivant la plus grande liaiſon des idées, & en partie dans certaines aſſociations qui ſont particulieres à chaque genre de poëme.

Le développement des penſées doit ſe faire dans toutes les langues, ſuivant la plus grande liaiſon des idées. Toutes à cet égard ſont aſſujetties aux mêmes loix; parce que ce ſont, comme nous l'avons fait voir, autant de méthodes analytiques, qui ne different, que parce qu'elles ſe ſervent de ſignes différents. Les aſſociations d'idées, au contraire, ſont diffé-

rentes d'une langue à l'autre ; & par conséquent, elles ne sauroient être soumises à aucune loi générale. On voit donc que les observations, dans lesquelles elles nous engageroient, se multiplieroient à l'infini, & qu'il faut se borner à les étudier dans les écrivains, qui sont devenus des modeles.

Ces associations d'idées font que le style de la poésie différoit plus pour les anciens de celui de la prose, qu'il n'en differe pour nous.

On remarque sur-tout une grande différence entre les associations d'idées, quand on compare les langues mortes aux langues modernes ; & on sent que pour les anciens, le style de la poésie différoit plus que pour nous de celui de la prose. Pourquoi donc n'en paroissoit il pas moins naturel ? C'est qu'il avoit emprunté son caractere des usages, des mœurs & de la religion ; & que les choses les plus étonnantes ou mêmes les plus absurdes sont naturelles pour un peuple, lorsqu'elles sont dans l'analogie de ses habitudes & de ses préjugés. La fable étoit un champ fécond, sur-tout pour les poëtes grecs, qui, en qualité d'historiens & de théologiens, ont été long-temps les seuls dépositaires des traditions & des opinions. Nés avec le génie de l'invention, ils ont voulu intéresser, par le merveilleux, des peuples, à qui le merveilleux paroissoit seul vraisemblable, & changeant les traditions au gré de leurs caprices, ils ont créé un systême de poésie, où tout est à

la fois extraordinaire & naturel, & qui par cette raison, est le plus ingénieux qu'on pût imaginer.

Comment le langage de fiction est devenu pour les Grecs le langage de la poésie.

Les fables devoient naître chez des peuples aussi crédules que les Grecs, & elles devoient être ingénieuses pour plaire à des hommes dont le genre de vie étoit simple, qui avoient en général des mœurs douces, dont le goût se portoit à la culture des arts, & chez qui l'allégorie devenoit la langue de la morale, & le dépôt de la tradition.

Comment le monde a-t-il été formé? quel culte les dieux exigent-ils de nous? quels ont été les commencements de chaque société? & quel gouvernement est plus favorable au bonheur des citoyens? Voilà les premiers objets de la curiosité des Grecs, dans le temps même où leur ignorance étoit la plus profonde. La poésie, qui seule pouvoit alors répandre les connoissances & les préjugés, se chargea de répondre à toutes ces questions. Elle enseigna la religion, la morale, l'histoire; & paroissant avoir présidé dans le conseil des dieux, elle expliqua la formation de l'univers.

Ignorante elle-même, elle ne pouvoit répondre que par des allégories ingénieuses. Mais

enfin elle répondoit, & c'en étoit assez pour contenter des peuples qui n'étoient pas moins ignorants. Elle prit se premieres fictions dans la tradition confuse des événements, dont l'éloignement ne permettoit pas de connoître ni les causes ni les circonstances. Elle en imagina d'autres sur ce modele, & se voyant applaudie, elle s'enhardit à en imaginer encore. C'est ainsi qu'elle se fit ce langage allégorique, qui interessa tout-à-la fois & par les objets dont elle s'occupoit, & par la maniere dont elle les traitoit ; & la passion avec laquelle elle fut cultivée, consacra d'autant plus ce langage, qu'elle lui dut les succès les plus grands & les plus rapides.

Les peuples modernes n'ont pas pu imaginer de pareilles fictions.

Les nations qui ont envahi l'empire romain, quoiqu'assez ignorantes pour avoir des fables, n'avoient pas & ne pouvoient pas avoir ce génie, qui embellit jusqu'aux traditions les plus absurdes. Passant tout-à-coup de la privation des choses les plus nécessaires aux superfluités du luxe, tout les éloignoit de cette vie simple où les Grecs avoient été placés par d'heureuses circonstances. Les loix leur manquoient : elles ne s'en apperçevoient pas, &, par conséquent, elles ne pensoient pas à rendre intéressantes des études qu'elles n'imaginoient pas de faire. Sans aucune sorte de curiosité,

elles se trouvoient au sortir des forêts dans des provinces abondantes, où elles jouissoient brutalement des richesses dont elles ne connoissoient pas encore l'usage. Enfin elles ne sentoient que le besoin d'envahir, & l'avidité les rendant tous les jours plus féroces, elles ne paroissoient armées que pour détruire les arts.

Quand elles auroient été capables d'imaginer des fictions, la religion chrétienne n'auroit pas permis d'en mêler à ses dogmes. La vérité, qui se conservoit dans la tradition, ne pouvoit souffrir qu'on l'altérât. D'ailleurs une religion, qui ne parloit pas aux sens, ne pouvoit pas enrichir la langue de la poésie.

Ils ont adopté celles des anciens, & ils les ont cru essentielles à la poésie.

Les circonstances ne nous ayant pas donné à cet égard le genie, ni même le désir d'inventer, nous avons puisé chez les anciens; & nous nous sommes crus poëtes en adoptant leur système de poésie, comme nous nous sommes crus savants en adoptant leurs opinions. Mais les fictions de la mythologie ne peuvent être à leur place que dans des sujets, où les anciens les employoient eux-mêmes. Hors delà, elles sont tout-à-fait déplacées, parce qu'elles ne sont analogues ni à nos mœurs, ni à

nos préjugés. La poésie n'en a donc plus le même besoin ; & si on n'avoit aujourd'hui que le talent d'en faire usage, il seroit aussi ridicule de se croire poëte, qu'il le seroit de se croire bien mis avec les vêtements des anciens.

Je conviens que, lorsque nous lisons les Grecs ou les Romains, ces fictions ont le même droit de nous plaire qu'à eux ; parce qu'alors nous nous représentons leurs mœurs, leurs usages, leur religion, & que nous devenons en quelque sorte leurs contemporains. Voilà sans doute ce qui les a fait juger essentielles à la poésie, comme si la poésie devoit être nécessairement dans tous les temps ce qu'elle a d'abord été. On n'a pas vu que, lorsque ces fictions sont transportées dans des temps, où elles sont en contradiction avec les idées reçues, elles perdent toutes leurs graces, & qu'elles n'ont plus ce naturel d'opinion qui en fait tout le prix. Cependant on auroit pu remarquer que les poëmes où elles sont plus nécessaires, sont aujourd'hui ceux qui réussissent le moins.

Enfin nous commençons à faire tous les jours moins usage de la mythologie, & il me semble que c'est avec raison. Pour être poëte,

Rousseau n'en a pas besoin, lorsqu'il est soutenu par les grandes idées de l'écriture : mais lorsque cet appui lui manque, il en trouve un bien foible dans des fables, trop peu analogues à nos opinions, & trop usées pour embellir des pensées communes.

Des circonstances différentes ont donné à notre péosie un caractere différent de celui de la poésie ancienne.

La poésie, changeant de caractere suivant les temps & les circonstances, a cherché dans la philosophie un dédommagement aux secours qu'elle ne trouve plus dans la fable, & elle s'est ouvert une nouvelle carriere. Tout préparoit cette révolution. Comme la langue grecque s'est perfectionnée, lorsque les fables étoient cheres aux Grecs, & s'en faisoient respecter, parce qu'elles faisoient partie du culte religieux ; notre langue s'est perfectionnée précisément dans le siecle où la vraie philosophie a pris naissance parmi nous. Voilà pourquoi, toujours jalouse d'être claire & précise, elle est, plus qu'aucune autre, attachée au choix des expressions. Elle n'aime que le mot propre : elle est peut-être la seule qui ne connoisse point de synonymes : elle veut que les métaphores soient de la plus grande justesse, alle rejette tous les tours qui ne disent pas, avec la derniere précision, ce qu'elle veut dire.

On a dit que Pascal a deviné ce que devien-

droit notre langue. Il seroit mieux de dire qu'il est un de ceux qui a le plus contribué à la rendre telle qu'elle est aujourd'hui. Il a fait ce qu'on veut qu'il ait deviné. Son goût cherchoit l'élégance, son esprit philosophique cherchoit la clarté & la précision, & son génie a trouvé tout ce qu'il cherchoit. Ses ouvrages, qui étoient entre les mains de tout le monde, ne pouvoient manquer de faire goûter ce choix d'expressions, qui en fait le prix ; & dès-lors on s'accoutumoit à exiger de tous les écrivains la même clarté, la même précision & la même élégance.

Depuis Pascal, la vraie philosophie a fait de nouveaux progrès, & elle en a fait faire de semblables à notre langue : il falloit même que la lumiere, qui croissoit, se répandît également sur toutes deux ; s'il est vrai, comme nous l'avons dit dans la grammaire, qu'il n'y a de clarté dans l'esprit, qu'autant qu'il y en a dans le discours. Notre langue est donc devenue simple, claire & méthodique, parce que la philosophie a appris à écrire, même aux écrivains qui n'étoient pas philosophes.

Quand une fois la clarté & la précision font le caractere d'une langue, il n'est plus possi-

ble de bien écrire, ſans être clair & préciſ. C'eſt une loi, à laquelle les poëtes mêmes ſont forcés de ſe ſoumettre, s'ils veulent s'aſſurer des ſuccès durables. Ils ſe tromperoient, s'ils s'en repoſoient ſur leur enthouſiaſme, ou ſur leur réputation. Il n'y a que la juſteſſe des expreſſions, qui puiſſe accréditer les tours qu'il leur eſt permis de haſarder; & à cet égard la poéſie françoiſe eſt une des plus ſcrupuleuſes.

Nous jugeons les poëtes avec plus de ſévérité, que ne faiſoient les Grecs.

Les poëtes grecs écrivoient pour la multitude qui les écoutoit, & qui ne les liſoit pas. Nos poëtes, au contraire, écrivent pour un petit nombre de lecteurs, qui ne les jugent qu'après les avoir lus. Il eſt donc à préſumer que la poéſie eſt aujourd'hui jugée plus ſévérement.

Il eſt vrai qu'il ne faudroit pas confondre le peuple d'Athènes avec la populace de nos grandes villes. Mais les peuples à qui Homere récitoit ſes poéſies, n'avoient pas le goût des Athéniens du temps de Périclès. D'ailleurs une multitude, qui écoute, n'eſt jamais auſſi difficile qu'un lecteur.

Peut être, dira-t-on, que ceux qui liſoient alors, pouvoient juger avec autant de ſévérité

que nous-mêmes. Mais il eſt plus naturel de penſer, qu'accoutumés à applaudir dans la place publique à des choſes que nous blâmerions, ils continuoient d'y applaudir dans leur cabinet ; ou que ſi quelquefois ils les critiquoient, il leur étoit plus ordinaire de les approuver par préjugé.

Quelque éclairée d'ailleurs que fut la multitude, qui faiſoit en Grece le ſuccès des poëmes ; pouvoit-elle l'être autant, qu'un petit nombre de lecteurs dont le goût s'eſt formé tout à la fois par la lecture des grands modeles anciens & modernes, par l'uſage du monde, & par les progrès de la vraie philoſophie ?

Par conſéquent les poëtes eux-mêmes ſe jugent aujourd'hui plus ſévérement.

Jugés aujourd'hui plus ſévérement, les poëtes ſe jugent eux-mêmes avec plus de ſévérité. Ils donnent donc plus de ſoin à leurs ouvrages : ils ſont plus ſcrupuleux ſur le choix des expreſſions ; & la plus grande correction eſt devenue le caractere diſtinctif de leur ſtyle. Autrefois aſſurés de plaire, lorſqu'ils entretenoient la Grece de ſes jeux, de ſon hiſtoire & de ſes fables ; ils l'étoient encore, lorſqu'ils flattoient des oreilles délicates, portées à faire au moins quelques ſacrifices à l'harmonie. Aujourd'hui que ces reſſources leur manquent, ils ſont for-

cés de chercher un dédommagement dans l'exacte vérité des images & dans la plus grande correction du ſtyle.

Ils perdent les reſſources que la mythologie leur offroit, & ils en cherchent d'autres dans la philoſophie.

En rejetant la mythologie, la poéſie a perdu bien des fictions. Si le Taſſe en a fait trouver de nouvelles dans d'autres préjugés, elles les perd encore parce que ces préjugés ne ſubſiſtent plus. Voilà bien des images, qui ceſſent de ſe former ſous ſon pinceau, & cependant elle doit toujours peindre. Il eſt vrai que ſi les reſſources diminuent à cet égard, elles ſe multiplient d'un autre côté, à meſure que les progrès de la philoſophie lui offrent de nouveaux objets. Mais les vérités ne ſe peignent pas avec la même facilité que les préjugés, elles n'ouvrent pas la même carriere à l'imagination, elles obligent à une préciſion plus ſcrupuleuſe; &, par conſéquent, il faut plus de génie pour être poëte. M. de Voltaire eſt un modele dans ce genre de poéſie.

La poéſie italienne a un caractere différent de la poéſie françoiſe, parce qu'elle a commencé dans des circonſtances différentes.

La poéſie a commencé en Italie avec le quatorzieme ſiecle, c'eſt-à dire, long-temps avant la naiſſance de la vraie philoſophie; &, par conſéquent, dans des circonſtances bien différentes de celles où elle a commencé en France. C'eſt pourquoi les poëtes italiens, prenant, comme les nôtres, les anciens pour modeles,

n'ont pas pu les imiter avec le même discernement. Ils ont mêlé le sacré & le profane : ils ont forcé leur langue à se plier au génie de la langue latine : ils n'ont pas senti la nécessité d'être toujours précis.

N'ayant pas une seule capitale, dont l'usage fût la regle du goût, & dans la nécessité néanmoins de se faire une regle quelconque, les Italiens ont établi, pour principe, qu'une expression est poëtique, lorsqu'elle se trouve dans un poëte qui a laissé un nom après lui. Ainsi le Dante & Pétrarque sont pour eux des autorités infaillibles. Si les mots, si les tours, dont ils se sont servis l'un & l'autre, ne sont plus usités, la prose seule les a perdus, & la poésie les revendique. On est convenu de les lui conserver, & la langue qu'elle parle, est une langue morte.

Aujourd'hui cependant, même en Italie, peu de personnes étudient cette langue, & peut-être n'est-il pas possible de la savoir parfaitement. Si nous avons de la peine à saisir la vraie différence entre des expressions analogues, qui nous sont familieres, & s'il nous arrive quelquefois de ne savoir laquelle choisir; cet inconvénient se répétera bien plus souvent, lorsque nous écrirons dans une langue que nous ne

parlons plus. Parce qu'une même idée sera commune à plusieurs mots, on supposera qu'ils ont exactement la même signification. On n'imaginera donc pas de chercher les accessoires, qui leur donnent des acceptions différentes : on les regardera comme de vrais synonymes : on les employera indifféremment : l'harmonie seule décidera du choix ; & la poésie ne sera plus que dans les mots.

Cependant les Italiens se vantent d'avoir une langue pour la poésie, une autre pour la prose, & ils nous plaignent de n'en avoir qu'une pour les deux. Mais au temps du Dante & de Pétrarque, ils n'en avoient qu'une, comme nous ; & aujourd'hui, s'ils en ont deux, c'est plutôt pour la commodité des versificateurs que pour l'avantage de la poésie. Le poëte le plus élégant que l'Italie ait produit, Métastase, a cru en avoir assez d'une seule : il n'affecte pas ce langage poëtique qui tiendroit lieu du génie à tout autre.

L'idée vague qu'on a eue de la poésie, a occasionné bien des préjugés.

Comme nous avons connu les poëtes grecs & latins, avant d'avoir des poëtes nous-mêmes, le style poëtique, tel que nous l'avons conçu, n'a pu avoir assez d'analogie ni avec nos préjugés, ni avec nos mœurs. Supposant néanmoins qu'il doit toujours être le même, nous

nous avons imaginé une espece d'essence, qui, selon nous, le détermine, & dont nous ne saurions nous faire aucune idée. De-là ces préjugés, qu'il n'y a plus de poésie, si on renonce au merveilleux de la fable; qu'on ne peut être juge d'un poëme, si on n'a pas lu les anciens; & qu'on n'est pas poëte, si on ne suit pas scrupuleusement leurs traces. On ne doute pas qu'il ne faille se connoître en vers latins ou en vers grecs, pour se connoître en vers françois.

Cependant, lorsque nous-mêmes nous n'avions pas encore de poëtes, nous lisions ceux de la Grece ou de Rome, sans avoir le goût que demande cette lecture. Peu capables d'en sentir les beautés, nous les jugions sur leur réputation. Nous ne pouvions donc nous faire de la poésie qu'une idée bien confuse; & nous ne la connoissons mieux que depuis que nous avons des poëtes, & que nous en avons de bons.

Plus les langues qui méritent d'être étudiées, se sont multipliées, plus il est difficile de dire ce qu'on entend par poésie; parce que chaque peuple s'en fait une idée différente, & que tous étant convenus d'en trouver le vrai langage dans le style des poëtes

de l'antiquité, tous s'accordent à le trouver dans un ſtyle, qui n'eſt celui d'aucun d'eux en particulier.

Cet accord a jeté dans pluſieurs erreurs. Il a empêché de voir que la poéſie a un naturel de convention, qui varie néceſſairement d'une nation à l'autre. Il eſt cauſe que nous n'avons eu une poéſie à nous, qu'après avoir vainement tenté d'en avoir une étrangere à notre langue: Enfin il a fait croire que nous pouvions nous eſſayer avec le même ſuccès dans toutes les eſpeces de poëmes, dont l'antiquité a laiſſé des modeles.

Les poëtes ſe forment en étudiant leur langue, plutôt qu'en étudiant les anciens.

Les Grecs ont eu le bonheur de n'avoir pas eu à chercher la poéſie chez d'autres peuples plus anciens. Ils l'ont trouvée chez eux: elle eſt née de leurs préjugés & de leurs mœurs: elle s'eſt perfectionnée, ſans qu'ils euſſent prévu ce qu'elle deviendroit. En un mot, ils ne la cherchoient pas, comme nous; & par cette raiſon elle a pris, ſans effort, le caractere qu'elle devoit prendre. Malgré leur goût pour les ſubtilités & pour la diſpute, on ne voit pas qu'ils aient imaginé d'agiter toutes les queſtions des modernes ſur l'eſſence de la poéſie, & ſur ſes différentes eſpeces.

Il ne faut donc pas croire que nos poëtes

ſe ſoient formés, principalement en liſant les anciens. S'ils le diſent quelque fois, c'eſt une modeſtie affectée; ou ſi elle eſt ſincere, ils ſe trompent eux-mêmes. Ils ſont devenus poëtes, comme ils le ſeroient devenus, s'ils n'y avoit eû avant eux ni Grecs ni Romains. Ils le ſont, parce qu'ils ont conſulté la langue qu'ils parloient, plutôt que les langues mortes. En un mot, ils le ſont en France, comme on l'a été en Grece.

Ce n'eſt pas qu'il faille négliger d'étudier les anciens: mais cette étude n'eſt utile qu'aux poëtes déja formés; & qui ayant aſſez de goût pour prendre le beau par-tout où il ſe trouve, ont aſſez d'art pour l'accommoder aux préjugés & aux mœurs de leur ſiecle. Si les langues mortes ſont des ſources où ils peuvent puiſer, il faut qu'ils ſoient déja grands poëtes pour adapter à leur langue des beautés étrangeres.

On condamne un nouveau genre de poéſie, parce qu'il n'a pas été connu des anciens.

Comme nous avons cru pouvoir nous approprier tous les genres de poéſie que les anciens ont créés, nous avons condamné ceux qui nous ſont propres, lorſqu'ils n'en ont pas été connus. Voilà la raiſon des critiques qu'on a faites de l'opéra, & du mépris qu'on a eu pour Quinault. Cependant tout le tort de ce grand poëte eſt d'avoir créé un genre: c'eſt,

ſi je puis m'exprimer ainſi, d'avoir fait des opéra avant les anciens. On auroit dû lui ſavoir gré d'avoir imaginé un poëme, qui met ſous nos yeux le merveilleux de la mythologie.

C'eſt au génie des poëtes à déterminer le naturel propre à chaque genre.

L'épopée, la tragédie, la comédie, & tous les genres dont l'antiquité nous a laiſſé des modeles, ont ſubi chez les nations de l'Europe les révolutions qui ſe ſont faites dans les mœurs. Les noms d'épopée, de tragédie, de comédie ſe ſont conſervés : mais les idées, qu'on y attache, ne ſont plus abſolument les mêmes ; & chaque peuple a donné, à chaque eſpece de ces poëmes, différents ſtyles, comme différents caracteres. Des regles générales ſur cette matiere ſeroient donc ſujettes à une infinité d'exceptions : les queſtions naîtroient les unes des autres, & notre eſprit ne ſauroit où ſe fixer. Il ne reſte qu'à obſerver les mœurs & les préjugés de la nation pour laquelle on écrit.

Si l'eſprit national préfere les images à la lumiere, le langage ſera ſuſceptible de tours plus variés & plus hardis : il ſera plus circonſpect, plus méthodique & plus uniforme, ſi l'eſprit national préfere la lumiere aux images. Les poëtes étudient cet eſprit, en obſervant les impreſſions qu'ils ont faites : ils l'é-

tudient, en observant les tours que l'usage autorise. Ils s'appliquent à saisir le fil de l'analogie ; & lorsqu'ils l'ont saisi, c'est à leur génie à déterminer le naturel propre au genre dans lequel ils écrivent.

Les poëmes doivent être écrits en vers.

Lorsqu'on s'obstine à disputer sur les essences, il arrive qu'on ne sait plus ce que les choses sont. Quelques modernes ont avancé, qu'on peut faire des odes, des poëmes épiques & des tragédies en prose. Mais la gloire d'un pareil paradoxe ne pouvoit appartenir ni à un Corneille, ni à un Racine, ni à un Voltaire. Il a échappé aux Grecs, qui étoient faits pour épuiser toutes les opinions, jusqu'aux plus étranges (*a*) : & s'il a été soutenu de nos jours, c'est que plus on considére la poésie dans les variations qu'elle éprouve, plus il est difficile de s'arrêter à une même idée. La versification est nécessaire à l'ode & à l'épopée ; parce que le ton de ces poëmes ne rentre dans le naturel, qu'autant qu'on est continuellement averti que ce sont des ouvrages de l'art : on n'y trouveroit plus la sorte de naturel qu'on

(*) Les Grecs ont eu un préjugé bien différent : car il a été un temps où ils n'imaginoient pas qu'on pût écrire l'histoire, ni haranguer le peuple, autrement qu'en vers.

y cherche, si la versification en étoit bannie. Le Télémaque qu'on donne pour un poëme écrit en prose, est une nouvelle preuve que les genres tendent à se confondre. On pourroit le regarder comme une espece particuliere, qui tient de l'épopée & du roman.

La tragédie ne représente pas les hommes, tels que nous les voyons dans la société : elle peint un naturel d'un ordre différent, un naturel plus étudié, plus mesuré, plus égal. Le méchanisme du vers est donc nécessaire pour mettre de l'accord entre les personnages qu'elle introduit, & les discours qu'elle leur prête : elle plaira plus, étant versifiée médiocrement, qu'étant bien écrite en prose.

Il y a des comédiens, qui, en récitant la tragédie, s'appliquent à rompre la mesure des vers ; jugeant que le naturel, dans la bouche d'un personnage tragique, doit être le même que dans la leur. Mais les mêmes raisons qui demandent qu'elle ne soit pas écrite en prose, demandent aussi qu'on la déclame de maniere à laisser appercevoir qu'on récite des vers. D'ailleurs, comme il n'est pas possible de rompre toujours la mesure, il en résulte que le comédien paroît parler tantôt en vers, tantôt

en prose, & cette bigarrure ne peut pas le faire paroître plus naturel.

Dans la comédie, les objets, plus ou moins rapprochés, paroissent s'écarter des spectateurs avec des directions contraires, suivant les mœurs des personnages qu'elle introduit sur la scene. Quelquefois elle s'éleve jusqu'au tragique, d'autre fois elle descend jusqu'au burlesque : d'ordinaire elle se tient entre ces deux extrêmes. Le ton qu'elle affiche, décidera s'il est à propos de la versifier. On peut, par exemple, l'écrire en prose, on le doit même, lorsqu'elle peint la vie privée, sans rien exagérer, ou du moins en n'exagérant qu'autant qu'il est nécessaire, pour faire ressortir toutes les parties des tableaux qu'elle met sous les yeux.

Conclusion.

En général, il suffit d'observer, qu'il y a dans la poésie, comme dans la prose, autant de naturels que de genres ; & qu'on n'écrit pas du même style une ode, un poëme épique, une tragédie, une comédie, &c. & que cependant tous ces poëmes doivent être écrits naturellement. Le ton est déterminé par le sujet qu'on traite, par le dessein qu'on se propose, par le genre qu'on choisit, par le caractere des nations, & par le génie des écrivains qui sont faits pour devenir nos modeles.

Il me paroît donc démontré que le naturel, propre à la poésie & à chaque espece de poëme, est un naturel de convention, qui varie trop pour pouvoir être défini ; & que, par conséquent, il faudroit l'analyser dans tous les cas possibles, si on vouloit l'expliquer dans toutes les formes qu'il prend. Mais on le sent, & c'est assez.





CHAPITRE VI.

Conclusion.

Nous avons vu la liaison des idées présider à la construction des phrases, au choix des expressions, au tissu du discours, à l'étendue & à la forme de tout un ouvrage. Elle en marque le commencement, le milieu, la fin; elle le dessine en entier. Chaque phrase est un tout, qui fait partie d'un article; chaque article est un tout qui fait partie d'un chapitre, & la méthode est pour tout un ouvrage la même que pour ses moindres parties. Cette regle est simple, elle tient lieu de toutes les autres, elle n'a point d'exceptions, & elle est telle que tout esprit juste en contractera l'habitude. Mais il faut l'avouer, elle est inutile aux autres.

Tel est l'avantage d'un précepte puisé dans la nature même des idées. Ce n'est pas imposer à l'esprit de nouvelles loix, c'est lui apprendre à obéir toujours à une loi à laquelle

il obéit ſouvent & ſans ſe faire violence : c'eſt la lui faire remarquer, afin qu'il ſe faſſe une habitude de la ſuivre.

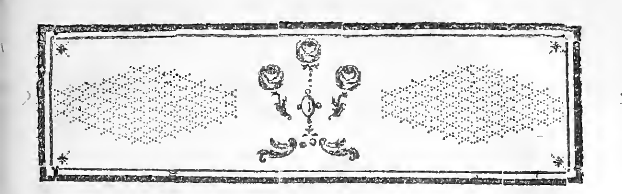
Tous ceux qui ont écrit ſans avoir de regles, pourront aiſément ſe convaincre, qu'ils ſe ſont conformés au principe de la plus grande liaiſon, toutes les fois qu'ils ont donné à leurs penſées des lumieres, du coloris & de l'expreſſion. Une pareille loi ne ſauroit donc être un obſtacle au génie : ce défaut ne peut être reproché qu'à ces regles que les rhéteurs & les grammairiens n'ont tant multipliées, que parce qu'ils les ont cherchées ailleurs que dans la nature de l'eſprit humain.

FIN de l'Art d'Ecrire.

DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.



DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.



CHAPITRE I.

Ce que c'eſt que l'harmonie.

L'HARMONIE en muſique eſt le ſentiment que produit ſur nous le rapport appréciable des ſons. Si les ſons ſe font entendre en même temps, ils font un accord; & ils font un chant ou une mélodie, s'ils ſe font entendre ſucceſſivement.

En quoi conſiſte l'harmonie.

Il eſt évident que l'accord ne peut pas entrer dans ce qu'on appelle harmonie du ſtyle:

il n'y faut donc chercher que quelque chose d'analogue au chant.

Deux choses contribuent à l'expression du chant : le mouvement,

Or, il y a deux choses dans le chant : mouvement & inflexion.

Nos mouvements suivent naturellement la premiere impression que nous leur avons donnée ; & il y a toujours le même intervalle de l'un à l'autre. Quand nous marchons, par exemple, nos pas se succedent dans des temps égaux. Tout chant obéit également à cette loi: ses pas, si je puis m'exprimer ainsi, se font dans des intervalles égaux, & ces intervalles s'appellent mesures.

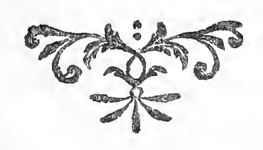
Suivant les passions dont nous sommes agités, nos mouvements se ralentissent ou se précipitent, & ils se font dans des temps inégaux. Voilà pourquoi, dans la mélodie, les mesures se distinguent par le nombre, & par la rapidité ou la lenteur des temps.

En effet, la nature & l'habitude ont établi une si grande liaison entre les mouvements du corps, & les sentiments de l'ame, qu'il suffit d'occasionner dans l'un certains mouvements, pour éveiller dans l'autre certains sentiments. Cet effet dépend uniquement des mesures &

des temps, auxquels le musicien assujettit la mélodie.

L'organe de la voix fléchit comme les autres sous l'effort des sentiments de l'ame. Chaque passion a un cri inarticulé, qui la transmet d'une ame à une ame ; & lorsque la musique imite cette inflexion, elle donne à la mélodie toute l'expression possible. & les inflexions.

Chaque mesure, chaque inflexion a donc en musique un caractere particulier ; & les langues ont plus d'harmonie, & une harmonie plus expressive, à proportion qu'elles sont capables de plus de variété & dans leurs mouvements & dans leurs inflexions.





CHAPITRE II.

Conditions les plus propres à rendre une langue harmonieuse.

Comment une langue pourroit exprimer toutes sortes de mouvements.

ON conçoit qu'une langue pourroit exprimer toutes sortes de mouvements, si la durée de ses syllabes étoit dans le même rapport que les blanches, les noires, les croches, &c. car elle auroit des temps & des mesures aussi variés que la mélodie.

Comment sa prosodie pourroit approcher du chant.

Si cette langue avoit encore des accents, en sorte que, d'une syllabe à l'autre, la voix pût s'élever & s'abaisser par des inflexions déterminées ; sa prosodie approcheroit d'autant plus du chant, qu'il y auroit entre l'accent le plus grave & l'accent le plus aigu, un plus grand nombre d'intervalles appréciés.

La langue

La langue grecque a été en cela supérieure à

à toutes les autres. Denis d'Halicarnaſſe, qui traite de la proſodie avec plus de ſoin qu'aucun rhéteur, diſtingue dans la muſique la mélodie, le nombre, la variété, le convenable; & il aſſure que l'harmonie oratoire a les mêmes qualités. Il remarque ſeulement que le nombre n'y eſt pas marqué d'une maniere auſſi ſenſible, & que les intervalles n'y ſont pas auſſi grands.

grecque avoit à cet égard de l'avantage ſur la nôtre.

1.° Le nombre oratoire n'étoit pas auſſi ſenſible ni auſſi varié que le nombre muſical, parce qu'il ne pouvoit renfermer que deux temps, des longues & des breves: c'étoit un chant qui n'étoit formé que de noires & de croches. Les Grecs, à la vérité, avoient des longues plus longues, des breves plus breves: mais cette différence étoit inappréciable, & on n'y avoit aucun égard dans la meſure.

Elle avoit plus de nombre.

La meſure contenoit un certain nombre de pieds, & le pied un certain nombre de temps, c'eſt-à-dire, deux ou trois ſyllabes, toutes longues, toutes breves, ou mêlées de longues & de breves. Par ce moyen, l'harmonie oratoire ou poëtique avoit ſes chûtes, comme la muſique a ſes cadences. Quand on lit dans Denis d'Hali-

carnasse que chaque pied avoit un caractere particulier, on comprend combien le nombre pouvoit alors contribuer à l'expression des sentiments.

Elle avoit plus d'inflexions.

2. Lorsque cet écrivain dit que dans l'harmonie oratoire les intervalles ne sont pas aussi grands que dans l'harmonie musicale, il remarque qu'elle a toute l'étendue d'une quinte, c'est-à-dire, qu'elle parcourt trois tons & demi.

Dans cet intervalle on en distinguoit plusieurs autres; car la voix s'élevoit, de l'accent le plus grave au plus aigu, par différentes inflexions. Ainsi les trois tons & demi qui forment la quinte, étoient plus ou moins divisés, & ces divisions étoient marquées par autant d'accents.

Elle n'a pas toujours eu le même nombre d'accents.

Les grammairiens ne s'accordent point sur le nombre des accents. Il est vraisemblable que ce peu de conformité vient des temps où ils ont écrit. Comme rien ne varie tant que la prononciation, le nombre des accents a dû augmenter ou diminuer. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs en avoient beaucoup, & que les Romains qui dans les commencements en avoient fort peu, en ont dans la

ſuite introduit dans leur langue autant qu'il leur a été poſſible.

Combien l'inflexion ſyllabique contribuoit à l'expreſſion.

Il faut conſidérer qu'il y avoit alors deux ſortes d'inflexions : celles qui appartenoient à la ſyllabe, quelle que fût la ſignification du mot, & celle qui appartenoit à la penſée. Nous ne connoiſſons plus les inflexions ſyllabiques, & ce n'eſt pas ſur le mot, mais ſur la penſée que les orateurs élevent ou abaiſſent la voix. Chez les Grecs l'art de l'orateur conſiſtoit encore dans le choix & dans l'arrangement des ſyllabes : il falloit que les inflexions ſyllabiques fuſſent d'accord avec les inflexions de la penſée. Alors le méchaniſme du ſtyle avoit l'harmonie convenable, c'eſt-à-dire, une harmonie qui contribuoit à l'expreſſion du ſentiment, & qui avoit avec lui la plus grande liaiſon poſſible. Ainſi, dans cette partie comme dans tout le reſte, l'art oratoire étoit ſubordonné au principe que nous avons établi.

L'harmonie imite certains bruits, exprime certains ſentiments, ou bien elle ſe borne ſeulement à être agréable. Dans les deux premiers cas, il y a un choix qui eſt déterminé : dans le dernier, le choix eſt arbitraire. Les écrivains n'étoient donc bornés

à un certain genre de mélodie, que lorsqu'ils avoient quelque chose à peindre ; dans tout le reste il leur suffisoit d'être harmonieux. L'harmonie expressive étoit plus particuliere aux poëtes & aux orateurs. Peut-on croire qu'il n'y eut qu'une harmonie sans expression dans ces périodes dont les chûtes faisoient un si grand effet ? Sans doute on étoit remué par l'énergie des sons, comme par la force de la pensée.

Erreur de Denis d'Halicarnasse.

Une erreur de Denis d'Halicarnasse nous apprend quelle étoit la force des prestiges de l'harmonie du style. Lorsqu'il cherche ce qui fait la beauté des vers d'Homére, il demande si c'est le choix des expressions, & il ne le croit pas, par une raison bien fausse. C'est, remarque-t-il, que ce poëte n'emploie que des mots qui sont dans la bouche de tout le monde. Il imagine ensuite que les mots doivent être arrangés suivant la subordination des idées ; le nom, puis le verbe, puis le régime, &c. ; mais il change bientôt de sentiment, parce qu'il trouve des exemples où d'autres arrangements plaisent davantage. Il continue, il épuise toutes les combinaisons, & parce qu'il voit que toutes les phrases qu'il est obligé d'admirer, sont harmonieuses, quoique construites différemment ; il conclut

que la beauté du ſtyle ne conſiſte pas dans les conſtructions, & il l'attribue uniquement à l'harmonie.

Il auroit dû voir qu'indépendamment de l'harmonie, il y a, ſuivant les cas, différents choix à faire dans les termes & dans les tours; que les plus communs ont des droits ſur nous, ſi l'application en eſt juſte; & que dans telle conſtruction une inverſion eſt un vice, tandis que dans une autre elle eſt une beauté. Mais il étoit frappé de l'harmonie; & parce qu'elle ſe trouvoit dans tous les exemples, ſur leſquels il faiſoit ſes obſervations, il croyoit qu'elle renfermoit ſeule tout le ſecret de l'art d'écrire.

Pourquoi il eſt tombé dans cette erreur.

Les langues grecque & latine ayant beaucoup d'harmonie, devoient avoir une énergie, dont il n'eſt pas poſſible aujourd'hui de ſe faire une idée. Cette harmonie devenoit même ſouvent la principale partie du ſtyle, celle à laquelle l'orateur & le poëte ſacrifioient tout: plus proportionnée au grand nombre des auditeurs, l'effet en étoit plus ſûr. C'eſt pourquoi il ne ſeroit pas étonnant de trouver dans les plus beaux endroits de ces écrivains des termes & des conſtructions, qui ne s'accorderoient pas tout-à-fait avec le principe de la

L'harmonie étoit pour les Grecs & pour les Romains une des principales beautés du ſtyle.

plus grande liaiſon des idées. Mais alors ce défaut étoit ſauvé par un plus grand accord, qui ſe trouvoit dans l'harmonie. Au reſte, il n'eſt pas douteux que ces morceaux n'euſſent été plus beaux encore, ſi, ſans rien perdre d'ailleurs, ils s'étoient conformés en tout au principe que j'ai établi.





CHAPITRE III.

De l'harmonie propre à notre langue.

Le françois n'a point d'inflexions syllabiques.

LE françois n'ayant point d'accent, n'a point d'inflexion syllabique. Il n'a donc pas une prosodie propre à former un chant, & on ne comprend pas comment quelques écrivains ont pu penser, qu'il est aussi susceptible d'harmonie que le grec & le latin. Nous ne l'imaginons pas seulement cette harmonie des langues anciennes ; & nous voulons par des raisonnements la trouver dans la nôtre ? Mais pourquoi disputer sur une chose, dont le sentiment est le seul juge ? Qu'on nous fasse entendre des poëtes & des orateurs, qui fassent sur notre oreille de ces impressions qui ravissoient les Grecs & les Romains ; & il sera prouvé que notre langue est aussi harmonieuse, que les langues grecque & latine.

La longueur

La longueur de nos syllabes est inappréciable.

[redacted] de ses syllabes est inappréciable.

Nos longues & nos breves sont comme ces longues plus longues & ces breves plus breves, auxquelles les anciens n'avoient nul égard. Il y a du nombre dans notre langue, comme il y en a dans un chant composé de notes de même valeur. Tous les temps de chaque mesure sont égaux, ou du moins on compte pour rien la différence qui est entr'eux. Les pieds de nos vers sont uniquement marqués par le nombre des syllabes, & ce n'est que dans la rime que nous consultons la longueur ou la briéveté. Aussi la mesure n'est elle pas égale dans deux vers de même espece.

Traçât à pas tardifs un pénible sillon

est plus long que

Le moment où je parle est déja loin de moi.

Les hémistiches même ne sont pas égaux: *un penible sillon* est plus court que *traçât à pas tardifs*. Nous sommes donc obligés d'altérer continuellement la mesure; nous la retardons ou nous la précipitons. Les latins au contraire la conservoient toujours la même, & cependant ils avoient l'avantage d'exprimer à leur gré la rapidité ou la lenteur. Notre langue est donc beaucoup moins propre à peindre le mouvement.

Cependant elle n'eſt pas à cet égard ſans expreſſion. Nous exprimons la rapidité par une ſuite de ſyllabes breves; Il exprime cependant la rapidité, ou la lenteur.

Le moment où je parle eſt déja loin de moi.

& la lenteur par une ſuite de ſyllabes longues.

Traçât à pas tardifs un pénible ſillon.

Quand Boileau dit :

Et laſſe de parler, ſuccombant ſous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort.

Il exprime le caractere de la molleſſe par un mouvement lent. Car les repos du ſecond vers ralentiſſent les ſyllabes *ire*, *bras*, *œil*, & le rendent ſenſiblement plus long que le premier. Le paſſage au ſommeil ſe peint auſſi dans la prononciation du mot *s'endort*, parce que la voix qui s'eſt ſoutenue ſur le même ton juſqu'à la ſyllabe *s'en*, baiſſe un peu & ſe laiſſe tomber ſur la ſyllabe *dort*.

Nous imitons auſſi quelquefois des bruits; mais c'eſt un avantage que nous avons ſi rarement, qu'il ne paroît être qu'un haſard. Il imite quelquefois des bruits.

Pour qui ſont ces ſerpents qui ſifflent ſur nos têtes.

Les *s* répetées paroissent rendre le sifflement du serpent.

Fait siffler ses serpens, s'excite à la vengeance.

La qualité des sons contribue à l'expression.

La qualité des sons contribue à l'expression des sentiments. Les sons ouverts & soutenus sont propres à l'admiration; les sons aigus & rapides, à la gaieté; les syllabes muettes, à la crainte; les syllabes traînantes & peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer, expriment la colere; plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse. Les longues phrases ont une expression, les courtes en ont une autre; & l'expression est la plus grande, lorsque les mots y contribuent, non-seulement comme signes des idées, mais encore comme sons.

C'est un effet du hasard, lorsqu'on peut faire concourir toutes ces choses. Il ne faut pas se faire une loi de les chercher; il suffit de les connoître, afin de ne les pas laisser échapper, quand elles se présentent.

En général, tout discours est agréable à l'oreille, lorsqu'il se prononce facilement. Il faut donc éviter la répétition des mêmes sons, & sur-tout des mêmes consonnes, les *hiatus*, &

tout ce qui fait faire des efforts à celui qui lit. Mais sur tout cela il n'y a point de préceptes à donner à ceux qui ne sont pas heureusement organisés : les autres ont l'oreille pour guide.

Il faut même remarquer, que lorsqu'on ne cherche pas uniquement ce qui rend la prononciation plus facile & plus agréable, on peut répéter les mêmes mots, préférer les plus durs, & se permettre les hiatus : car tout cela peut quelquefois contribuer à l'expression.

FIN du Tome Second.





